સંશોધન ગ્રંથમાલા-ગ્રંથાંક ૪
શેઠ ભોળાભાઇ જેશિંગભાઈ અધ્યયન-સંશોધન વિદ્યાભવન

પ્રાચીન ગુજરાતી છંદો

[એક ઐતિહાસિક સમાલોચના]

રામનારાયણ વિશ્વનાથ પાઠક

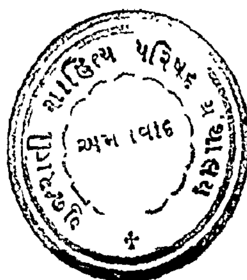
ગુજરાત વિદ્યાસભા : અમદાવાદ

પ્રકાશક : રસિકલાલ છોટાલાલ પરીખ, અધ્યક્ષ, શેઠ ભોળાભાઈ જેશિંગભાઈ
અધ્યયન-સંશોધન વિદ્યાભવન: ગુજરાત વિદ્યાસભા, ભદ્ર, અમદાવાદ

વિ. સં. ૨૦૦૪ આવૃત્તિ પહેલી ઈ. સ. ૧૯૪૮

પ્રત ૫૦૦

કીમત ચાર રૂપિયા





મુદ્રક : લક્ષ્મીદાસ પુરુષોત્તમ ગાંધી, સ્વાશ્રય મુદ્રણાલય,
સૌરાષ્ટ્ર રસ્તો, રાણપુર (સૌરાષ્ટ્ર-B. S. Ry.)

નિવેદન

ગુજરાત વિદ્યાસભા (ગુ. વ. સો.) એ ગુજરાતી ભાષાદ્વારા ઉચ્ચ અભ્યાસ અને સંશોધનને ખીલવવા કેટલાક સમયથી પ્રવૃત્તિ આદરી, તેને અંગે કેટલાક વિદ્વાનોને ગ્રંથો લખવાનું કામ પણ સોંપ્યું હતું. ૧૯૩૯ ના માર્ચમાં હેણુગી આપતાં મુંબઇ સરકારે નીચે જણાવેલી યોજના મંજૂર કરી આપી હતી:

૧. ભાષા અને સાહિત્ય (Language and Literature)

(૧) ગુજરાતી ભાષાનો ઇતિહાસ, અને ઊગમ અને ક્રમિક કક્ષાઓમાં વિકાસ,

(૨) ગુજરાતી છંદઃશાસ્ત્રનો અધ્યયનાત્મક નિબંધ,

(૩) જૂની ગુજરાતીના શિષ્ટ ગ્રંથોનું સંપાદન (ગુ. વ. સો. ના હાથપ્રતસંગ્રહ તથા બીજેની હાથપ્રતોને આધારે);

૨. ઇતિહાસ (History)

૧. ઇતિહાસ-સાધન ગ્રંથો,

૨. ગુજરાતનો સાંસ્કૃતિક ઇતિહાસ (સચિત્ર);

૩. સમાજશાસ્ત્ર (Sociology)

૧. ગુજરાતની ભિન્ન ભિન્ન જાતિઓ ઉપર નિબંધ.

એ અન્વયે આ પુસ્તક પ્રસિદ્ધ કરવામાં આવે છે.

શેઠ ભોળાભાઇ જેશિંગભાઇ વિદ્યાભવન
ગુજરાત વિદ્યાસભા, અમદાવાદ
તા. ૨૪-૧૨-૪૭

રસિકલાલ છો. પરીખ
અધ્યક્ષ
શેઠ ભો. જે. વિદ્યાભવન

પ્રસ્તાવના

ગુજરાત વિદ્યાસભા (ગુ. વ. સો.)ની ઉચ્ચ અભ્યાસ અને સંશોધનની યોજના મંજૂર થઈ ત્યારે આચાર્ય આનંદશંકરભાઈએ, મીઠું દબાણ કરી, મારી પસે આ વિષય સ્વીકારાવ્યો. આજ આટલે વરસે એ કામ પૂરું થાય છે તેનો એક પ્રકારનો સંતોષ અનુભવું છું.

આ કામ હાથમાં લીધું ત્યારે પણ એ કેટલું મોટું અને મુશ્કેલ છે તેનો મને ખ્યાલ હતો. પ્રાચીન ગુજરાતી સાહિત્ય ઘણુંખરું દેશીબદ્ધ છે, દેશીઓ ગેય છે, સંગીત અને પિંગલ બે ભિન્ન વિષયો છે, માટે દેશી પિંગલનો વિષય ન થઈ શકે, એ પક્ષ મારી સામે ખડો હતો. બીજી તરફથી, ગરબીઓનું પણ પિંગલ હોવું જોઈએ એવો આપણા વિચક્ષણ વિવેચક નવલરામનો પ્રેરણાદાયક મત હતો. જો કે એ પિંગલની દિશાનું સૂચન હું તેમના લેખોમાંથી મેળવી શક્યો નથી; પણ મારે મન આ પિંગલની શક્યતા એક શ્રદ્ધાનો વિષય હતો, અને મને હર્ષ થાય છે કે મારી શ્રદ્ધા સાચી પડી છે.

આ કામને અંગે, મેં પહેલાં તો કેટલીય દેશીઓનું જાતે પઠન કર્યા કર્યું, અને બીજાઓનું પઠન–ગાન ધ્યાનપૂર્વક સાંભળ્યા કર્યું. એના લાંબા સમય સુધી ઘૂંટાયેલા સંસ્કારોમાંથી પછી મને પિંગળનિયમ્ય લક્ષણો એની મેળે દેખાવા લાગ્યાં, અને પિંગળના ભિન્ન ભિન્ન પ્રશ્નો દેખાવા લાગ્યા. એ રીતે મારા મનમાં સંપૂર્ણ પિંગળનો નકશો સ્પષ્ટ થયા પછી મેં આડું-અવળું જે મળે તે વાંચવા અને પઠન કરવા માંડ્યું, અને એનાથી મને મારા નકશાની ખાતરી થઈ તે પછી મેં નિયમિત કામ શરૂ કર્યું.

વિષયનો અભ્યાસ કરતાં, આપણા જે જે ગુજરાતી વિદ્વાનોએ પિંગલ ઉપર ચર્ચા કરી છે, તે બધાનો, તેમ જ પિંગલ ઉપરના મુખ્ય મુખ્ય સંસ્કૃત હિન્દી મરાઠી ગ્રંથોનો હું અભ્યાસ કરી ગયો છું. એને પરિણામે એક વાત મને બરાબર સ્પષ્ટ સમજાઈ છે કે આપણા વિદ્વા-

નોએ પિંગળ ઉપર જે છૂટક છૂટક ચર્ચા કરી છે, તે અનેક દૃષ્ટિએ ચિન્ત્ય છે, અને છૂટક હોવાથી જ કદાચ તે અપૂર્ણ અને ઘણી જગ્યાએ વિસંવાદવાળી છે. મારા અભ્યાસને અંગે મને સાંગોપાંગ પિંગળનો જે ખ્યાલ આવ્યો તેને અનુસરીને જ અહીં મે વિષયવ્યવસ્થા કરી છે, પણ અહીં હું તેને ગોળગોળરૂપે પણ રજૂ કરી શક્યો નથી. ખરું તો પૂરી ચર્ચા વિના માત્ર પોતાનો મત રજૂ કરવામાં લાભ પણ નથી. છતાં માત્રામેળ છંદો અને દેશીઓને અંગે, મારે મારી યોજનાનું ખોખું મૂકવું પડયું છે, તે ઉપરથી તેનો કંઈક ખ્યાલ આવશે. આખા અભ્યાસને અંગે મને સૌથી અગત્યનું એ લાગ્યું છે કે એક શાસ્ત્રીય સર્વાંગીણ પિંગળની આપણે ઘણી જરૂર છે.

આ પુસ્તક તૈયાર કરવામાં, છાપેલા ગ્રન્થરૂપે ઉપલબ્ધ એટલું બધું અપભ્રંશ અને પ્રાચીન ગુજરાતી સાહિત્ય પિંગલદૃષ્ટિએ માપ લેતો લેતો હું જોઈ ગયો છું, જો કે દૃષ્ટાન્તો મેં વધારે પ્રસિદ્ધ અને સુલભ પુસ્તકોમાંથી આપવા કાળજી રાખી છે. પુસ્તકમાં દરેક જગ્યાએ માત્રાની એકેએક ઝીણી વિગતથી ઉત્થાપનિકાઓ આપી નથી, જ્યાં મેં એમ માન્યું કે વાંચનાર, થોડાં ચિહ્નોથી કે સ્થૂલ સૂચનાથી સમજી શકશે, ત્યાં એટલું જ કરેલું છે.

પુસ્તક તૈયાર થયાં પછી છાપખાનાની સગવડ ન મળવાથી તે કેટલાક મહિના પડી રહ્યું. અને શ્રી મોહનલાલ મહેતા (સોપાન)એ આ કામમાં રસ લઈ પોતાના છાપખાનામાં છપાવવા સ્વીકાર્યું ન હોત તો આથી ય વધારે વખત નકામો જાત.

છપાવવામાં પણ અનેક મુશ્કેલીઓ આવી છે. ચિહ્નો સાદામાં સાદાં પસંદ કરેલાં હોવા છતાં, વિષય કેવળ અપરિચિત હોવાથી, ઘણી જગ્યાએ છાપમાં ક્ષતિઓ આવી છે. ખરું તો ઉત્થાપનિકાઓ છાપવાની કેટલીક સમજૂત રૂબરૂ આપીએ તો જ એ બરાબર નિર્દોષ છપાય એવું છે, અને એ મારે માટે અશક્ય હતું. પણ સૌથી મોટું વિઘ્ન તો મારી હૃદયરોગની માંદગીનું આવ્યું. લગભગ છ મહિના હું જાતે પ્રૂફો જોઈ ન શક્યો અને એનો બધો બોજો શ્રી શંકરપ્રસાદ રાવળ જેઓ મને એ કામમાં મદદ કરતા હતા તેમના પર આવ્યો. આ કારણે વાંચનાર લાંબું શુદ્ધિપત્રક નિભાવી લેશે અને તે પ્રમાણે સુધારી લેશે એવી આશા રાખું છું.

ભૂલો રહી છે છતાં મારે કહેવું જોઇએ કે પ્રેસના વ્યવસ્થાપકોએ મને શક્ય તેટલી બધી સગવડ આપેલી છે. પ્રૂફ જોવામાં શ્રી. શંકરપ્રસાદ રાવળે કરેલી મદદ માટે, અને શબ્દસૂચિ તૈયાર કરવામાં પ્રો. ચન્દ્રકાન્ત મહેતાએ આપેલી મદદ માટે હું તેમનો આભારી છું.

પુસ્તકોનાં નામો મેં ઘણી જગ્યાએ સંક્ષિપ્ત આદ્યાક્ષરીથી આપ્યાં છે, પણ તે પહેલાં તેનાં આખાં નામો લેખમાં જ પૂરાં પરિચિત થઈ જાય છે, એટલે એની સૂચના આપવાની જરૂર જોતો નથી, છતાં ટૂંકમાં કહું કે બૃ. કા. દો. એ બૃહત્કાવ્યદોહન છે, આ. કા. મ. એ આનંદકાવ્યમહોદધિ છે, અને પ્રા. કા. સુ. એ પ્રાચીન કાવ્યસુધા છે, અને પ. ઐ. આ. એ પદ્યરચનાની ઐતિહાસિક આલોચના છે.

તા. ૧૮-૩-૪૮
૪૪ સી, પ્રોક્ટર રોડ
મુંબઇ, નં. ૭

રામનારાયણ વિ. પાઠક

વિષયાનુક્રમ

પ્રકરણ ૧

પીઠિકા

કાવ્ય કે વાઙ્મયસર્જન ગદ્યમાં કે પદ્યમાં હોય છે. તેમાં ગદ્ય એ વાણીનું વ્યવહારનું સ્વરૂપ છે. પણ કાવ્યની વાણી, કલાના પોતાના આંતર પ્રયોજનની સિદ્ધિને અર્થે, અમુક મેળવાળો આકાર કે આકૃતિ ધારણ કરે છે, ત્યારે તે પદ્ય કહેવાય છે. આ મેળ અમુક માપથી સિદ્ધ કરેલો હોય છે. આમાં માપમાં આવતું તત્ત્વ વાણીના ઉચ્ચારણમાં રહેલું હોય છે, અને વાણીના ઉચ્ચારણમાં જ તે માપ પ્રતીત થાય છે. આ આકાર કે પદ્યરચનાનો સામાન્ય નિર્દેશ છન્દ શબ્દથી કરવામાં આવે છે. છન્દ એ આ રીતે ગદ્યની અપેક્ષાએ વાણીનું કૃત્રિમ સ્વરૂપ છે. વાણીમાત્ર, માનવકૃત હોઈ, જેમ પશુપક્ષીના સ્વાભાવિક ધ્વનિઓની અપેક્ષાએ કૃત્રિમ છે, તેમ છન્દ કવિકૃત હોઈ, ગદ્યની અપેક્ષાએ કૃત્રિમ છે. વાણીમાં તે કાવ્યનું પ્રયોજન સિદ્ધ કરવા આવે છે. છન્દઃશાસ્ત્ર કે પિંગલ, આ છન્દોનાં ભિન્નભિન્ન સ્વરૂપોનો અને તેના મેળનો અભ્યાસ કરે છે.

આ છન્દઃશાસ્ત્રની ચર્ચા કરવા પૂર્વે તેની શક્યતા વિશેનું એક દૃષ્ટિબિન્દુ ધ્યાનમાં રાખવું જોઈએ. તત્ત્વદૃષ્ટિએ દરેક કાવ્ય એક સ્વતંત્ર અનન્યસાધારણ સૃષ્ટિ છે અને તેનું એ રૂપે જ આસ્વાદન કરવું જોઈએ. તેના અત્યન્ત વિશિષ્ટ સ્વરૂપના સંસ્કાર ઝીલવામાં જ તેનું આસ્વાદન રહેલું છે. એ દૃષ્ટિએ કાવ્યનું વિશ્લેષણ કરી તેનાં સામાન્ય તત્ત્વો તારવી તેનું શાસ્ત્ર રચી શકાય નહિ. તત્ત્વતઃ આ સાચું છે, અને માટે જ કાવ્યશાસ્ત્ર, શાસ્ત્રદૃષ્ટિએ ગમે તેટલું કહ્યા પછી, કાવ્યાસ્વાદન માટે ખુદ કાવ્યનો જ અનુભવ કરવો જોઈએ એમ કહેતું આવ્યું છે. અને તેમ છતાં, કાવ્યશાસ્ત્રો વિવેચન અને છન્દઃશાસ્ત્રો હમેશાં લખાતાં આવ્યાં છે. આ દૃષ્ટિએ આ શાસ્ત્રો અને પ્રવૃત્તિઓનું એક જ પ્રયોજન હોઈ શકે અને છે; તે એ કે કાવ્યનું વિશેષ રૂપે આસ્વાદન કરાવવામાં તે ઉપકારક થાય

છે. કાવ્યના આસ્વાદનથી પ્રવૃત્ત થઈ તે કાવ્યના આસ્વાદનમાં જ પરિસમાપ્ત થઈ અંતે કૃતાર્થ થાય છે. અહીં એક આવું જ બીજું સમાન દૃષ્ટાન્ત ભાષામાંથી મળી રહે છે.

મેં આગળ કહ્યું કે છન્દ જો ગદ્યની અપેક્ષાએ કૃત્રિમ છે તો વાણી પશુપક્ષીઓના ધ્વનિની અપેક્ષાએ કૃત્રિમ છે. એ વાણી વિશે પણ તાત્ત્વિક સિદ્ધાન્ત એ જ છે કે વાણી કદી એકરૂપે રહેતી જ નથી. વાણીનું જીવન્ત એકમ વાક્ય છે. અને એક વાક્ય કદી બીજા વાક્ય જેવું હોતું નથી. આ દૃષ્ટિએ વ્યાકરણ અને શબ્દકોષ બન્ને તત્ત્વતઃ અશક્ય બને છે. અને તત્ત્વતઃ વસ્તુસ્થિતિ એ જ છે. છતાં, આપણે વ્યાકરણ અને શબ્દકોષ બન્ને રચીએ છીએ અને તે વાણીના પ્રયોગ અને અર્થગ્રહણ બન્નેને ઉપકારક થાય છે; તેમ અહીં કાવ્યમા પણ બને છે. કાવ્યમાં વાણી કદી એકરૂપે રહેતી નથી. કાવ્યમાં શબ્દો નવા નવા અર્થો ગ્રહણ કરતા જાય છે. તેમ જ કાવ્યમાં છન્દો વાણીથી પૃથક્ કરીને અનુભવવાના હોતા નથી, વાણી સાથે હોવાથી જ તે અસર કરે છે, અને તે અસર તે આકારમાં રહેલી વાણીથી જ થાય છે, અને તેથી તત્ત્વતઃ છન્દો કદી એકની એક અસર કરતા નથી, એક ને એક સ્વરૂપે રહેતા નથી, અને છતાં વાણીથી ભિન્ન વિશ્લિષ્ટરૂપે તેનો અભ્યાસ કરી શકાય છે. એ અભ્યાસસંસ્કૃત ચિત્ત કાવ્યાસ્વાદન માટે વધારે લાયક બને છે, અને કદાચ કવિ પણ એના અભ્યાસથી સર્જનમાં વધારે સ્વતંત્રતા અનુભવે,—તેનું સર્જન વધારે નિર્વિઘ્ન અને વધારે સુકર થાય.

કલાની દરેક કૃતિ અપૂર્વ હોવાથી, કલાની નિત્યનવીનતાથી, એક વસ્તુ સ્ફુટ થાય છે, તે એ કે તેનો ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ અભ્યાસ કરવો જોઈએ. ખરી રીતે જે જે ચૈતન્યપ્રવૃત્તિ છે, તેનો એ દૃષ્ટિએ જ અભ્યાસ શક્ય છે. પ્રાણીશાસ્ત્રને જેમ આપણે જેને ઉત્ક્રાન્તિ (evolution) કહીએ છીએ તે દૃષ્ટિએ જોઈએ છીએ, તેમ કલાને પણ આપણે ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ જોવી જોઈએ.

આ પુસ્તકમાં પ્રાચીન ગુજરાતી કાવ્યોના છન્દોની ઐતિહાસિક સમાલોચના કરવાનો પ્રયત્ન છે. એને અંગે સૌથી પ્રથમ, અહીં કયા સમયને પ્રાચીન ગુજરાતી કાવ્યોનો સમય ગણ્યો છે, આપણા વિષયની સમયમર્યાદા કઈ, એ સ્પષ્ટ કરવું જોઈએ. હવે સાહિત્યનાં સર્વ પ્રકારનાં ઐતિહાસિક

સમાલોચનોમાં અર્વાચીન યુગ દલપતનર્મદના કવનકાલના પ્રારંભથી ગણવામાં આવે છે. આ યુગપ્રારંભની સમયરેખા અતિશય સ્પષ્ટ છે કારણકે પશ્ચિમની સંસ્કૃતિ અને સાહિત્યની અસર આપણા સાહિત્યમાં તે કાળથી દેખાવા માંડી. આ અર્વાચીન યુગ પહેલાંના યુગને અત્રે પ્રાચીન કાવ્યોનો યુગ કહેલ છે. અર્થાત્ પ્રાચીન કાવ્યોના યુગની ઉત્તરસીમા દલપતનર્મદના કવનકાલ પહેલાં પૂરી થઈ, બીજી રીતે કહીએ તો કવિ દયારામના કવનકાલને અંતે પૂરી થઈ. દયારામ આપણા પ્રાચીન કવિઓમાં છેલ્લો કવિ થયો. આપણા વિષયની પૂર્વસીમા આટલી સ્પષ્ટ દોરવી સહેલી નથી. પ્રથમ તો તેને માટે ઉપર બનાવી તેવી સમગ્ર જીવનવ્યાપી ઇતિહાસરેખા મળતી નથી. એટલે સામાન્ય રીતે કાવ્યો અને કવિઓના યુગો ભાષાના સ્વરૂપને અવલંબીને પાડવામાં આવે છે. આ પણ બહુ દૃઢ રેખા ન ગણાય કારણકે ભાષાનું સ્વરૂપ નિરંતર બદલાયા કરે છે અને તેમાં કયા સ્વરૂપને યુગચિહ્ન ગણવું એ સંબંધી મતભેદને અવકાશ છે. છતાં આપણો વિષય ભાષાનું સ્વરૂપ નથી, પણ કાવ્યનો છન્દ છે તેથી, અને અહીં વિષયને બને તેટલો વ્યાપક દૃષ્ટિએ જોવો અભ્યાસને અનુકૂળ છે તેથી, કામ પૂરતી મર્યાદા બાંધવામાં બહુ મુશ્કેલી નથી.

ભાષાના પરિવર્તન અને વિકાસની દૃષ્ટિએ ભાષાના યુગો સંબંધી ચર્ચા સદ્‌ગત કે. હ. ધ્રુવે અને નરસિંહરાવે સ્વતંત્ર રીતે કરેલી છે. એ બન્નેની ચર્ચાના અંતિમ નિર્ણયો લક્ષમાં લઈ શ્રી. કે. કા. શાસ્ત્રીએ એ વિષયની વધારે વિગતથી 'આપણા કવિઓ'માં ચર્ચા કરી છે. તેમણે નરસિંહરાવનો મત ટૂંકમાં નીચે પ્રમાણે જણાવ્યો છે:

૧ હેમચંદ્રગ્રથિત અપભ્રંશ (ઈ. સ. ની ૧૦મી સદી સુધી);

૨ હેમચંદ્રગ્રથિત અપભ્રંશ અને મુગ્ધાવબોધ ઔક્તિક વચ્ચેના અપભ્રંશ પછીની ભાષા Post Apabhramsa (ઈ. સ. ની ૧૧મીથી ૧૪મી એ ચાર સદી);

૩ જૂની ગુજરાતી—ભાલણ અને પ્રેમાનન્દના સમય વચ્ચેની (ઈ. સ. ની ૧૫મી અને ૧૬મી સદી તથા ૧૭મી અર્ધી);

૪ અર્વાચીન ગુજરાતી (ઈ. સ. ની ૧૭મીના ઉત્તરાર્ધથી અત્યાર સુધીની).

કે. હ. ધ્રુવનો મત તેઓ નીચે પ્રમાણે ઉતારે છે:

"વાસ્તવિક રીતે ગુજરાતી ભાષાના ત્રણ યુગ છે. ઈસવીસનના દસમા-અગિયારમા શતકથી ચૌદમા શતક સુધીનો પહેલો યુગ, પંદરમા શતકથી સત્તરમા શતક સુધીનો બીજો અને તે પછીનાં શતકોનો ત્રીજો. પહેલા યુગની ભાષાને અપભ્રંશ કે પ્રાચીન ગુજરાતી નામ આપવું ઘટે છે. બીજા યુગની ગુજરાતી જે સામાન્ય રીતે હાલમાં 'જૂની ગુજરાતી'ના નામથી ઓળખાય છે, તેને મધ્યકાલીન ગુજરાતી કહેવી યોગ્ય છે. ત્રીજા યુગની ગુજરાતીને અર્વાચીન ગુજરાતી સંજ્ઞા આપવામાં મતભેદ હોય જ નહિ."

શ્રી કે. કા. શાસ્ત્રી, ઉપરની બધી ચર્ચા ધ્યાનમાં લઈને, અને ભાષાનાં સ્વરૂપોની વધારે ઝીણવટભરી ચર્ચા કરીને ભાષાની દૃષ્ટિએ તેના નીચે પ્રમાણે યુગો પાડે છે:

૧ ગૌર્જર અપભ્રંશ કે પ્રાચીન ગુર્જરાતી (ઇ. સ.ની ૧૦મી થી ૧૪મી સદીના પૂર્વાર્ધ સુધી),

અ પ્રથમ ભૂમિકા (૧૨મી સદી સુધી),

બ દ્વિતીય ભૂમિકા (૧૪મી સદીના પૂર્વાર્ધ સુધી),

૨ ગુર્જરભાષા કે મધ્યકાલીન ગુજરાતી (ઈ. સ. ની ૧૪ મીના ઉત્તરાર્ધથી ૧૭ મીનો પૂર્વાર્ધ),

અ પ્રથમ ભૂમિકા (શુદ્ધ) (૭૫ વર્ષ)

બ દ્વિતીય ભૂમિકા (મિશ્ર) (૭૫ વર્ષ)

ક તૃતીય ભૂમિકા (શુદ્ધ) (૭૫ વર્ષ)

ડ ચતુર્થ ભૂમિકા (મિશ્ર) (૭૪ વર્ષ)

૩ અર્વાચીન ગુજરાતી (ઇ. સ. ની ૧૭ મીના ઉત્તરાર્ધથી),

અ પ્રથમ ભૂમિકા (૧૯ મીની ૧ લી પચીશી સુધી),

બ દ્વિતીય ભૂમિકા (અત્યારે ચાલુ).

આપણા કવિઓ પૃ ૧૧ થી ૧૭

અહીં નરસિંહરાવ અને કે. હ. ધ્રુવ બન્ને એક બાબતમાં સંમત છે તે એ કે બન્ને ૧૧મી સદીને ભાષાના સીમાચિહ્ન તરીકે સ્વીકારે છે. નરસિંહ-

રાવ તેને અપભ્રંશ પછીની ભાષા કહે છે ત્યારે કે. હ. ધ્રુવ તેને અપભ્રંશ કે પ્રાચીન ગુજરાતી કહે છે. શ્રી કે. કા. શાસ્ત્રી પણ એ ભાષાને ગૌર્જર અપભ્રંશ કે પ્રાચીન ગુજરાતી કહે છે, તેઓ પણ એની એક ભૂમિકા ૧૧મી સદીથી પ્રારંભાતી સ્વીકારે છે, જો કે તેઓ ૧૧ મી પહેલાં દેક છઠ્ઠી સદીથી એ ગૌર્જર અપભ્રંશ શરૂ થયો માને છે. આ પુસ્તકમાં પણ ગુજરાતી કાવ્યના આ પ્રાચીન યુગને ૧૧મી સદી કે હેમચંદ્રથી પ્રારંભાયો માન્યો છે. અલબત્ત ઉપરના ત્રણેયને મતે ૧૪ મા શતકથી ગુજરાતીની મધ્યભૂમિકા કે મધ્યકાલ શરૂ થાય છે અને ૧૭ મીથી ભાષા વર્તમાન સ્વરૂપ પામે છે, પણ એ તફાવત આપણા વિષયને મહત્ત્વનો નથી. એટલે અહીં આખા વિષયને માટે એક 'પ્રાચીન' શબ્દ જ રાખેલો છે. અહીં દલપતનર્મદથી પ્રારંભાતો અર્વાચીન અને તે પહેલાનો પ્રાચીન એવો માત્ર એક જ ભેદ સ્વીકાર્યો છે. એમ કરવામાં પ્રચલિત રૂઢિને ખાસ આઘાત પહોંચતો નથી કારણ કે દયારામથી આદ્યકવિ નરસિંહ સુધીના બધા કવિઓને આજ સુધી આપણે પ્રાચીન કવિઓ કહેતા આવ્યા છીએ. પ્રાચીન કાવ્યમાળામાં એમની કૃતિઓ પ્રસિદ્ધ થઈ છે. અલબત્ત પ્રાચીન સાથે મધ્યકાલીન કે પ્રાગર્વાચીન જેવું નામ ઉમેરવાથી શાસ્ત્રીય ચોકસાઈ આવે, પણ આ નામ, કદાચ વિષયનિર્દેશ વધારે સહેલાઈથી કરશે, એમ માની રાખેલું છે.

અભ્યાસ માટે આ આખા યુગને સળંગ જોવાથી બીજી પણ અનેક સગવડ મળે છે. આચાર્ય હેમચન્દ્રે સિદ્ધહૈમ વ્યાકરણ રચ્યું તે ગુજરાતને એક મહાન વિદ્યાધામ બનાવવાની મહેચ્છાથી. એ વ્યાકરણમાં અપભ્રંશ વ્યાકરણ સંગ્રહ્યું જે ગુજરાતમાં બોલાતી ભાષાનું નામ હતું. એ જ પ્રમાણે આચાર્યે છન્દોનુશાસનમાં અપભ્રંશ છન્દો પણ સંગ્રહ્યા છે. અર્વાચીન કાલના પ્રારંભમાં, દલપતનર્મદના પિંગલને હું જેમ ગુજરાતી કાવ્યની સ્વતંત્ર પ્રવૃત્તિનું એક ચિહ્ન કે પ્રતિજ્ઞા ગણું છું એમ, છન્દોનુશાસનને પણ હું ભાષાની સ્વતંત્ર ભાવનાનું ચિહ્ન સમજું છું. એ રીતે, આપણા અભ્યાસના વિષયનો કાળ તે આપણા છન્દઃશાસ્ત્રરચનાના બે મહાન પ્રયત્નો વચ્ચેના ગાળાનો છે. એટલા માટે જ આ પુસ્તકના પરિશિષ્ટ તરીકે મેં છન્દોનુશાસનના આર્યા સિવાયના પ્રાકૃત અપભ્રંશ છન્દોનું સ્વરૂપ ટૂંકાણ-માં આપેલું છે. તે સાથે, હેમાચાર્યનાં આ પુસ્તકોના અભ્યાસમાં એક મુશ્કેલી રહેલી છે તે પણ અહીં નોંધવી હું યોગ્ય ગણું છું. તેના અપભ્રંશ વ્યાકરણ વિશે એવો મત છે કે તેણે નિબદ્ધ કરેલું વ્યાકરણ પોતાની

પૂર્વેનો એટલે દસમા સૈકાનો આસપાસ સુધીમાં બોલાતી હતી તે અપભ્રંશ ભાષાનું છે. આ મતને લીધે, આપણે ઉપર જોયું તેમ, હેમચન્દ્રના વ્યાકરણની ભાષાને નરસિંહરાવ ૧૦ મા સૈકાની અપભ્રંશ ભાષા કહે છે. તેમ તેના છન્દોનુશાસન વિશે પણ વિદ્વાનોને જણાયુ છે કે આચાર્યે સમકાલીન સાહિત્યમાં વપરાતા છન્દો ઉપરથી છન્દોનાં સ્વરૂપો નક્કી કર્યાં નથી પણ મુખ્યત્વે પૂર્વતર પિંગલગ્રન્થોનો સંગ્રહ કરવા તરફ લક્ષ રાખેલું છે. તેમ છતાં આપણા ઇતિહાસમાં હેમચન્દના ગ્રન્થોનું મહત્ત્વ ઘણું છે અને આપણા પ્રશ્નોની ચર્ચામાં આપણે તેમાં સંગ્રહાયેલા મતો વારંવાર જોવા પડશે. આ સમયને આપણા વિષયની પ્રારંભરેખા ગણવાથી, સદ્દગત કે. હ. ધ્રુવે કરેલ 'પદ્યરચનાની ઐતિહાસિક આલોચના' જે અપભ્રંશકાલ સુધી આવે છે, તેની સાથે વિષયને સાંકળીને અભ્યાસની સળંગતા મેળવાય તો તેને હું ઇષ્ટ ગણું છું. પણ એ વિદ્વાનની વિદ્વત્તા જોતાં એ કામ મારે માટે કેટલું દુર્ઘટ છે તેનું મને પૂર્ણ ભાન છે. એટલુ જ નહિ, એમણે ઐતિહાસિક આલોચનામાં ઉપસ્થિત કરેલા મુદ્દાના નિર્ણયો અને કેટલાક અભિપ્રાયો સાથે હું સંમત થઈ શકતો નથી એ બીજી મુશ્કેલી છે. તે બધાની ચર્ચા, આ એક ભિન્ન કાલની ઐતિહાસિક સમાલોચનામાં થઈ શકે એમ નથી. એ સર્વને માટે એક બૃહત્પિંગલની આપણી ભાષામાં મોટી આવશ્યકતા છે, જેને માટે હજી સુધી કોઈ પ્રયત્ન થયો નથી. પણ ગમે તેટલા મતભેદ છતાં એ વિદ્વાનની આ વિષયની ઊંડી સમજ, સતત અભ્યાસ અને વિશાલ વાચનને લીધે, એમનું પુસ્તક એ વિષયના કોઈ પણ અભ્યાસી માટે એક મોટો વારસો છે એમ હું ગણું છું

ઉપર કહ્યું તે પુસ્તકમાં સદ્દગત કે. હ. ધ્રુવ વૈદિક કાલની પદ્યરચના-ઓથી માંડીને અપભ્રંશકાલ સુધીની પદ્યરચનાઓની આલોચના કરે છે. વૈદિક ઋષિઓના મંત્રોથી પ્રારંભ કરી, ૧૧મા શતકના ધનપાલની 'भविस्सयत्तकहा'ની રચના જોઈ આલોચના પૂરી કરે છે. આ પદ્યરચના-ઓને તેઓ મુખ્ય ચાર પ્રવાહોમાં જુએ છે. પહેલાને તેઓ વર્ણમેળ કહે છે. તે વૈદિક છન્દોનો બનેલો છે. તેમાં એક પાદમાં અમુક સંખ્યાના અક્ષરો આવવા જોઈએ એટલુંજ માપ હોય છે. એ અક્ષરો લઘુ કે ગુરુ હોવા સંબંધી કશો નિયમ હોતો નથી, જેમકે આઠ અક્ષરના ત્રણ પાદોનો ગાયત્રી છન્દ, ચાર પાદોનો અનુષ્ટુભ, ૧૧ અક્ષરોના ચાર પાદોનો ત્રિષ્ટુભ, ૧૨નાં ચાર પાદોનો જગતી વગેરે. આ છન્દો આખ્યાનોમાં–

પુરાણોમાં ઉપજાતિ, ઉપેન્દ્રવજ્રા, વંશસ્થ વગેરે રૂપો લે છે, જે લઘુગુરુના સ્થિરક્રમવાળાં છે; એવા સ્થિરક્રમ વિનાનું સ્વરૂપ માત્ર આખ્યાનિક અનુષ્ટુભમાં ટકી રહે છે—એના પાદના પ્રથમ ચાર અક્ષરોમાં લઘુ-ગુરુનો નિયમ મનાતો નથી. આ વૈદિક રચનાઓ લઘુ-ગુરુના સ્થિરક્રમવાળી રચનાઓને સ્થાન આપી પછી અદશ્ય થાય છે. આ બીજી રચનાઓનો પ્રવાહ તે જ બીજો પ્રવાહ, રૂપમેળનો. તેને રૂપમેળ કહેવાનું કારણ એ કે તેમાં છન્દનો સંવાદ કે મેળ અક્ષરનાં લઘુ અને ગુરુ એવાં બે રૂપો ઉપર આધાર રાખે છે. છન્દોરચનાનો ત્રીજો પ્રવાહ તે માત્રામેળનો. "માત્રાબંધ માત્રાના જ જૂથથી નીપજે છે." "જે ચતુષ્પદ માત્રાબંધ ગુજરાતીમાં મળી આવે છે તે મોટે ભાગે આવૃત્તસંધિવાળા છે." આ ઉપરાંત ચોથો લય-મેળ તેઓ ગણાવે છે. "વાસ્તવિક જોડણીની ઉપેક્ષા કરી પ્રસંગવશાત્ દ્રુત અને વિલંબિત કે અધૂરા ઉચ્ચારના પ્રયોગથી જે સંવાદ સધાય, તે લય-સંવાદ; અને એ સંવાદવાળી પદ્યરચના તે લયાત્મક પદ્યરચના.' (પ. એ. આ. પૃ. ૫-૪૩ ખાસ પૃ. ૬, ૨૦, ૨૯, ૩૦, ૪૨) સમગ્ર આલોચનાને અંતે તેઓ કહે છે: "પદ્યરચનાના ચારે પ્રવાહો કાવ્યકાલમાં સહજીવી બને છે, અને નિરનિરાળા વહે છે. પરંતુ આ સર્વે નિબદ્ધ પદ્યના પ્રવાહો છે. તેમાંનો વર્ણપ્રવાહ લગભગ સૂકાઈ ગયા જેવો જ છે; અને આવૃત્તસંધિના મનહર પયાર આદિ વર્ણબંધ તો નિગોદજીવની પેઠે હજુ ભાવિની ગોદમાં અંતર્હિત રહ્યા છે. રૂપપ્રવાહનો આવૃત્તસંધિવાળો ફાંટો પણ સાંકડા વ્હેણમાં વહ્યા કરે છે. લયપ્રવાહના તો માત્ર ઝીણા ઝરા જ ફૂટ્યા છે. વળી દેશીના સહસ્રમુખ ધોધનો નાદ તો કાનને સ્પર્શવા યે પામ્યો નથી. તો પછી જેને અબદ્ધ પદ્ય કહીએ છીએ તેના અવતારની તો કાવ્યકાલમાં વાત જ ક્યાં?" (એજન પૃ. ૨૯૨) આ પૈકી અબદ્ધ પદ્યરચના તો ઠેઠ વર્તમાનકાળમાં અંગ્રેજી બ્લૅંક વર્સ (Blank verse)ના પરિચયથી અને તેની પ્રેરણાથી જ અજમાવાઈ છે. આ પુસ્તકનો વિષયભૂત પ્રાચીન ગુજરાતી કાવ્યકાલ તે 'દેશીના સહસ્રમુખ ધોધના નાદ'નો છે. પણ તેમણે કહ્યું તેમ પ્રવાહો પાતળા પડ્યા છતાં વહેતા રહે છે એટલે બધા પ્રવાહો જોવા એ જ શાસ્ત્રશુદ્ધ માર્ગ છે. અને હવે આપણે તે તરફ પ્રયાણ કરીએ.

પ્રકરણ ૨

સંસ્કૃત અક્ષરમેળવૃત્તો

આપણે ગયા પ્રકરણમાં જોઈ ગયા તેમ ચાર મુખ્ય પ્રવાહો પૈકી વર્ણમેળ કે વૈદિક છન્દોનો પ્રવાહ તો અતિ પ્રાચીન કાળથી, રૂપમેળ રચનાઓને સ્થાન આપી અદૃશ્ય થઈ ગયો છે. ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ તેના કેટલાક છન્દો પ્રથમ આખ્યાનોમાં નવું રૂપ લઈ મહાન સંસ્કૃત સાહિત્યમાં અમર બને છે, પણ સંસ્કૃત પિંગલોમાં તો વૈદિક છન્દ અને લૌકિક છન્દ એવા બે વિભાગો જ હોય છે, અને ઘણાં સંસ્કૃત પિંગલો તો વૈદિક છન્દોને વિષય પણ કરતાં નથી. આ રૂપમેળ પ્રવાહ પણ પ્રાચીન ગુજરાતી કાવ્યકાલમાં જો કે લુપ્ત નથી થતો, પણ બહુ પાતળો પડી જાય છે, અને તે, અર્વાચીન યુગમાં જે નવું બલ વીર્ય અને જીવન દર્શાવવાને નિર્માયો હતો, તેનું એક પણ ચિહ્ન, આ પ્રાચીન કાળમાં તો જણાતું નથી. આ પ્રકારને માટે વૃત્ત શબ્દ હું આ પુસ્તકમાં સર્વત્ર પ્રયોજીશ.

કે. હ. ધ્રુવ, ઉપર કહ્યું તેમ, આ રચનાઓને રૂપમેળ કહે છે કારણકે તે, અક્ષરોનાં લઘુ અને ગુરુ એવાં બે રૂપોની જુદી જુદી રચનાથી છન્દોનો મેળ સાધે છે. આ છન્દોને દલપતરામ અક્ષરમેળ છંદ કહે છે. અક્ષરમેળને કોઇ વર્ણમેળ પણ કહે છે, પણ વર્ણ શબ્દ સ્વરવ્યંજનનો સામાન્યવાચક છે, જ્યારે આ બધી રચનાઓમાં માત્ર સ્વર કે વ્યંજન નહિ પણ એક સ્વર અથવા એક સ્વરને આધારે એ સ્વર સાથે બોલાતો વ્યંજન કે આખું વ્યંજનગુચ્છ ઉદ્દિષ્ટ છે, જેને અંગ્રેજીમાં સિલેબલ (syllable) કહે છે. ઋક્પ્રાતિશાખ્યમાં અક્ષર શબ્દના અર્થમાં લગભગ ઉપરનો અર્થ આવી જાય છે. એ રીતે જોતાં વૈદિક છન્દો વિશે પણ વર્ણ શબ્દ હું વાંધાભરેલો ગણું છું, આ અક્ષરમેળવૃત્તો જેને કે. હ. ધ્રુવ રૂપમેળ કહે છે તેના તેઓ બે પ્રકારો દર્શાવે છે. અનાવૃત્તસંધિ અને આવૃત્તસંધિ. આવૃત્તસંધિનો સૌથી પરિચિત દાખલો તોટક અને ભુજંગી છે. લઘુ

માટે લ અને ગુરુ માટે ગા ની સંજ્ઞા, જે સંજ્ઞા પણ કે. હ. ધ્રુવે જ પ્રચલિત કરી છે, તેમાં એ છન્દોનો, અર્થાત્ અહીં છન્દોની એક પંક્તિનો, ન્યાસ નીચે પ્રમાણે દર્શાવાય :

તોટક : લલગા લલગા લલગા લલગા

ભુજંગી : લગાગા લગાગા લગાગા લગ ગા

આ ન્યાસ ઉપર નજર નાંખતાં સંધિઓ અને તેનું આવર્તન શું તે તરત સમજાશે. પિંગલના સમય પ્રમાણે ગુરુની બે માત્રાઓ અને લઘુની એક માત્રા ગણતાં, તોટકમાં ચાર માત્રાના સ્થિરલઘુગુરુ –વિન્યાસવાળા લલગા સંધિનાં ચાર આવર્તનો છે, ભુજંગીમાં એવા પાંચ માત્રાના લગાગા સંધિનાં ચાર આવર્તનો છે. અનાવૃત્તસંધિ અક્ષરમેળમાં સંધિઓનાં આવાં આવર્તનો હોતાં નથી. જેમકે

વસંતતિલકા : ગાગાલગા લલલગા લલગા લગાગા

મંદાક્રાંતા : ગાગાગાગા । લલલલલગા । ગાલગા ગાલગાગા

બીજા છન્દ કે વૃત્તના ન્યાસમાં જે ઊભી લીટી કે દંડ કર્યો છે તે યતિનું સ્થાન દર્શાવે છે. યતિનો સામાન્ય અર્થ પાઠમાં વિરામ કે વિચ્છેદ એવો થાય છે. દરેક ચરણને અંતે તો યતિ હોય જ છે અને તેથી તેને કોઈ ચિહ્નથી દર્શાવવાની જરૂર રહેતી નથી. જ્યારે ચરણના મધ્યમાં તે આવે છે ત્યારે તેને દર્શાવવી જોઈએ તે અહીં દંડથી દર્શાવેલી છે. એ મધ્યયતિ કહેવાય છે. તેનાથી ઉપર આપેલા મંદાક્રાન્તાના એક પાદના ત્રણ ખંડો પડેલા છે. જ્યારે વસંતતિલકા અયતિક અને અખંડ છે. કેટલાક પિંગલકારો આ ચૌદ અક્ષરના વસંતતિલકામાં અને સત્તર અક્ષરના પૃથ્વીમાં આઠમા અક્ષર પછી યતિ મૂકે છે પણ કે. હ. ધ્રુવે દૃષ્ટાન્તો આપી દર્શાવેલું છે કે ત્યાં યતિનું સ્થાન નથી, અને ત્યાં કેટલાક યતિ પાળે છે તેને આવશ્યક નહિ પણ શોભાની યતિ ગણવી જોઈએ. ઉપર આપેલા બન્ને દાખલામાં કોઈ પણ સંધિનું, અક્ષરસમૂહનું, આવર્તન નથી એ સ્પષ્ટ છે.

અનાવૃત્તસંધિ અક્ષરમેળના અખંડ પાદને, અને સખંડ પાદના ખંડોને ધ્રુવે સંધિઓમાં વિભક્ત કર્યા છે. જેમકે ૧૧ અક્ષરના રથોદ્ધતાને તેઓ નીચે પ્રમાણે ચાર સંધિઓમાં વહેંચે છે :

રથોદ્ધતા : ગાલગાલ લલગા લગાલગા

શાલિનીને તેઓ નીચે પ્રમાણેના સંધિઓમાં વહેંચે છે :

શાલિની : ગાગા ગાગા । ગાલ ગાગાલ ગાગા

પ. ઐ. આ. પૃ. ૮

આ સંધિઓમાં અમુક અક્ષર ઉપર ભાર હોય છે એમ તેઓ માને છે:

'ચરણ અખંડ હોય તો ચરણના અને સખંડ હોય તો ખંડના લટકાવયવ તે સંધિ કહેવાય છે. સંધિ બે કરતાં વધારે વાર લાગલાગટ વપરાયો હોય, તો તે આવૃત્ત લેખાય. બાકી અનાવૃત્ત. પ્રત્યેક સંધિના અક્ષરોમાં અમુક એક જ અક્ષર ભારયુક્ત અને બીજા બધા ભારમુક્ત હોય છે.' એજન પૃ. ૨૦૪

આ અનાવૃત્તસંધિ વૃત્તોના ખંડો અને પાદોના સંધિઓ સદ્ગત બર્વે અને નરસિંહરાવ, તેમ જ શ્રી ખબરદાર, શ્રી ચુનીલાલ વર્ધમાન શાહ, શ્રી કે. કા. શાસ્ત્રી વગેરે સ્વીકારે છે. તેમાં અમુક સ્થાને ભાર આવે છે એ પણ નરસિંહરાવ તેમ જ શ્રી ચુ. વ. શાહ તથા કે. કા. શાસ્ત્રીએ સ્વીકાર્યું છે, અને દલપતરામે પિંગલમાં આ વૃત્તોનાં પણ અમુક અમુક અક્ષરો પર તાલચિહ્ન મૂકેલું છે. આમ આ મત સર્વસ્વીકૃત જેવો જણાય છે પણ જરા વિગતમાં ઊતરતાં તેમના મતમાં એકરૂપતા જણાતી નથી. મારી દૃષ્ટિએ આ આખો પ્રશ્ન સ્વતંત્ર ચર્ચા માગી લે છે. હું માનું છું કે સંધિનો પ્રશ્ન યતિના સ્વરૂપ સાથે સંકળાયેલો છે, અને બન્નેની ચર્ચાને અહીં અવકાશ નથી. આપણી છન્દચર્ચામાં અત્યાર સુધી બધી ચર્ચા અમુક અમુક પ્રશ્ન ઉપસ્થિત થતાં એ પ્રશ્ન પૂરતી જ કટકે કટકે થયેલી છે, હજી કોઈએ નવી દૃષ્ટિથી પિંગલ સમગ્ર રચવા અને બધા પ્રશ્નોને તેમાં યથાસ્થાને ચર્ચવા પ્રયત્ન કર્યો નથી. અને હવે આપણે એ ભૂમિકાએ આવ્યા છીએ જ્યારે એવા પ્રયત્ન વિના આ બધા પ્રશ્નોનું નિરાકરણ થઈ શકશે નહિ. અને આ બધી ચર્ચાની અહીં જરૂર પણ નથી. હું જે કાલના સાહિત્યનો .અભ્યાસ કરવા ઇચ્છું છું તે કાલમાં સંસ્કૃતવૃત્તબદ્ધ પદ્ય બહુ આછુંપાતળું જ વણા કરે છે, એ પદ્યમાં જૂનાં ચાલ્યાં આવતાં વૃત્તો જ વપરાયાં છે, ફેરફારો હોય તોપણ તે મહત્ત્વના નથી, અને એ બધાના ખુલાસા માટે આખી યતિ અને સંધિની ચર્ચા આવશ્યક પણ નથી. એટલે એ ચર્ચા અહીં ન કરતાં હું વિષયમાં આગળ ચાલવા ઇચ્છું છું.

માત્ર એટલું નોંધીશ કે સંસ્કૃત વૃત્તોનો ન્યાસ આપતાં હું મારા ધોરણ પ્રમાણે સંધિઓ છૂટા પાડીને મૂકીશ.

આ પ્રાચીન મધ્યકાલીન સાહિત્યમાં સંસ્કૃત વૃત્તોનો વપરાટ હતો કે નહિ એ પ્રશ્ન પરોક્ષ રીતે ઘણું મહત્ત્વ પામ્યો છે. પ્રેમાનન્દનાં નાટકો તરીકે પ્રાચીન કાવ્યમાલામાં પ્રસિદ્ધ થયેલી કૃતિઓ પ્રેમાનન્દની જ છે કે નથી એ પ્રશ્ને આપણા સાહિત્યમાં એક તીવ્ર વિવાદ ઉપસ્થિત કર્યો છે જેનો હજી પણ અંત આવ્યો નથી. આ નાટકની કૃતિઓમાં સંસ્કૃત વૃત્તોનો પ્રયોગ થયો છે. સદ્ગત નરસિંહરાવે, અનેક દલીલોમાં એક એવી દલીલ કરી છે કે પ્રેમાનન્દના કાલમાં સંસ્કૃત વૃત્તો લખાતાં નહોતાં. તેઓ કહે છે:

'સંસ્કૃત વૃત્તો વિશે આમ સ્થિતિ છે. એ પ્રેમાનન્દને સંબંધે ભૂતકાળનું અંગ હતું, તથાપિ ગૂજરાતી સાહિત્યનો ઇતિહાસ જોતાં સંસ્કૃત વૃત્તોનો નવો ઉદય આધુનિક કવિતામાં જ—પાછલાં પચાસ વર્ષની અંદર થયો છે, તે દૃષ્ટિએ પ્રેમાનન્દની રચનામાં સંસ્કૃત વૃત્તોનું દર્શન તે એકરૂપે તેના પછીના સમયના સ્વરૂપનો જ પ્રવેશ થયો દેખાડે છે, અને એ પ્રકારનો કાલવિરોધ સંશયને માર્ગ આપે છે.' પ્રેમાનન્દનાં નાટકો, પૃ ૨૬.

અલબત આ લખાયું ત્યારે "રત્નેશ્વર વગેરેની વૃત્તરચનાઓ માત્ર અપવાદરૂપે જણાવવામાં આવી હતી. એ લખાયું ત્યારપછીનાં ત્રીસ કરતાં વધુ વર્ષોમાં પ્રાચીન ગુજરાતી સાહિત્યનું સંશોધન અને સંપાદન સારા પ્રમાણમાં થયું છે." (વૃત્તરચના પૃ. ૭૪) અને છતાં એથી નરસિંહરાવનું મુખ્ય વિધાન અને દલીલ નિર્બળ થતાં નથી. ગુજરાતનો સામાન્ય જન જેમ સંસ્કૃત શબ્દોનો શુદ્ધ ઉચ્ચાર કરી શકતો નથી, તેમ આપણા સામાન્ય વર્ગોમાં સંસ્કૃત વૃત્તો પરિચિત નહોતાં. આ બાબતમાં આપણા અને મહારાષ્ટ્રના સાહિત્યના ઇતિહાસમાં બે વિરુદ્ધ દિશાનાં વલણો પ્રવૃત્ત થયાં જણાય છે. મહારાષ્ટ્રના પ્રાચીન સાહિત્યમાં થોકબદ્ધ કવિતા વૃત્તોમાં લખાઈ છે, અને અર્વાચીન કાળનું મહારાષ્ટ્રી સાહિત્ય જાતિછન્દોમાં જ વિશેષ લખાય છે, ત્યારે ગુજરાતીમાં પ્રાચીન કાલમાં જાતિઓનો અને દેશીઓનો જ મુખ્ય વપરાશ છે અને અર્વાચીન યુગમાં સંસ્કૃત વૃત્તો ખૂબ ખેડાય છે અને એમાં આપણે મહારાષ્ટ્ર કરતાં વધારે પ્રગતિ નહિ તો સાચી દિશાના વધારે પ્રયોગો તો બતાવ્યા જ છે.

ઉપર જેમાંથી અવતરણ આપ્યું છે તે 'પ્રાચીન ગૂજરાતી સાહિત્યમાં વૃત્તરચના'ના નિબંધમાં શ્રી સાંડેસરાએ પ્રાચીન* ગુજરાતી સાહિત્યમાં આવતાં સંસ્કૃત વૃત્તોની વિગતવાર સમાલોચના કરી છે. તેઓ દર્શાવે છે કે પ્રાકૃત અપભ્રંશ કાલમાં પણ સંસ્કૃત વૃત્તબંધો ચાલુ રહ્યા છે. અને પછી ગુજરાતીમાં જે જે કવિઓએ વૃત્તબંધમાં લખ્યું છે તેના દાખલા તેમણે સૈકાવાર આપ્યા છે. આ દાખલા ૧૪મા શતકથી શરૂ થાય છે અને સૈકાવાર દયારામ સુધી સતત ચાલુ રહે છે. આમાં વપરાયેલા બધા છન્દો સંસ્કૃત સાહિત્યકાલમાં સિદ્ધ થઈ ગયેલા, પુષ્કળ વપરાયેલા છે એટલે ક્યારે ક્યાં વૃત્તો વપરાયાં એમાં કોઈ ઐતિહાસિક મહત્ત્વ નથી. તેથી એ પુસ્તકમાં આપેલા ઊતારા ફરી ઉતારવાનું પ્રયોજન રહેતું નથી. ઘણાં પ્રાચીન કાવ્યોમાં કાવ્યરસ કરતાં તેમાં વપરાયેલી ભાષા અને તેથી ભાષાના અભ્યાસ પર પડતો પ્રકાશ વધારે મહત્ત્વનાં છે, તેમ અહીં પણ છન્દોવિકાસ કરતાં તત્કાલીન ભાષા જ વધારે મહત્ત્વની છે, અને શ્રીયુત સાંડેસરાએ તે તરફ યોગ્ય રીતે ધ્યાન દોર્યું છે. માત્રામેળમાં માત્રાનો સરવાળો થઈ શકતો હોવાથી કોઈ કોઈ જગાએ જે ઉચ્ચારના સ્વરૂપની ચોકસાઈ ન થઈ શકે તે, અક્ષરમેળમાં ગુરુને સ્થાને બે લઘુનો અવકાશ ન હોવાથી શક્ય બને છે. તેમના આપેલા દૃષ્ટાન્તથી આ સ્ફુટ થશે :

અમૃતરસપચીસી દાસ જે પ્રેમે ગાએ,
અનેક સુખ તે પામે અંતે વૈકુંઠ જાએ
લલિત મધુરી વાણી સર્વ આનંદ થાએ
હરિ ભજ લખમીદાસા જાનકીનાથ રાય.

વૃત્તરચના પૃ. ૭૨

સત્તરમા શતકના 'અમૃતપચીસીરસ'ના આ દાખલામાં પ્રથમ પંક્તિમાં આવતા 'પ્રેમે' શબ્દમાં, બીજી પંક્તિમાં આવતા 'તે' અને 'અંતે' શબ્દમાં, 'મે' 'તે' અને 'તે' જે ગુરુ જણાય છે તે ત્યાં છંદોમેળ માટે લઘુ આવશ્યક છે. માટે આ જગાએ તે તે એકાર હ્રસ્વ ઇકારરૂપે બોલાતો હશે. આ રીતે,

અમૃતરસપચીસી દાસ જે પ્રેમિ ગાએ,
અનેક સુખ તિ પામેં અંતિ વૈકુંઠ જાએ.

---

* શ્રી સાંડેસરા, પણ પ્રાચીન ગુજરાતીના યુગમાં દયારામ સુધીના સમયનો સમાવેશ કરે છે.

તે જ પ્રમાણે પંદરમા સૈકાના જયશેખરસૂરિની 'અર્બુદાચલવીનતી'માં આવતી નીચેની દ્રુતવિલંબિતની પંક્તિઓ :

કઈયિ આબુય ડુંગરિ જાઈસિઉ ?
રિસહ-નેમિ તણા ગુણ ગાઈસિઉ ?
નમિય સ્વામિય નિર્મલ ભાવસિઉ ?
ગુણતણિ ગુણિના અમ્હે આવિસ્યું ?

શ્રીયુત સાંડેસરા અહીં (પૃ. ૧૦) યોગ્ય ટીપ કરે છે કે આ અંત્ય 'સિઉ'નો ઉચ્ચાર 'સિઉ' અને 'સ્યું'ના વચગાળાના એક ગુરુના રૂપનો થતો હોવો જોઈએ, અને માટે જ લહિયાએ કોઈ જગાએ 'સિઉ' અને કોઈ જગાએ 'સ્યું' લખેલ છે. (પૃ. ૭૪) ભાષાની દૃષ્ટિએ એ નોંધવા જેવું છે કે તે સમયે બોલાતી ભાષામાં માત્ર 'અઇ' અને 'અઉ'નાં જ સ્વરયુગ્મો (dipthongs) નહોતાં પણ આવા 'ઇઉ' જેવાં સ્વરયુગ્મો પણ હતાં. આવા એક બીજા સ્વરયુગ્મ 'ઉઈ'નો પ્રયોગ નીચેનું દૃષ્ટાન્ત પૂરો પાડે છે:

નિરુપમ કુલબાલી, રૂપની ચિત્રસાલી,
અતિકુલ ગુણવલ્લી, કાય ભૂપાલ ભલ્લી;
કઈ હુઇ સુરરાણી, માનવી મઇ ન જાણી,
અહવ હુઇ જિ નારી, તોઈ તુ હુઈ ગંધારી. એજન પૃ. ૧૨

પંદરમા શતકના શાલિસૂરિના વિરાટપર્વમાંથી આ અવતરણ લીધેલું છે. ઉપરના દૃષ્ટાન્તનો છન્દ માલિની છે. તેમાં છેલ્લી પંક્તિમાં પહેલા ખંડમાં આવતો 'હુઇ' શબ્દ બે લઘુ સ્વરોનો છે, પણ બીજા ખંડમાંના એ જ શબ્દને 'ઉઈ' સ્વરયુગ્મના દૃષ્ટાન્ત તરીકે ગણી શકાય. અર્વાચીન કાવ્યસાહિત્યમાં ગુરુને સ્થાને આવું સ્વરયુગ્મ વપરાયાનો પ્રસિદ્ધ દાખલો કાન્તના 'વસન્તવિજય'માં આવતી

નહીં મારે જોઇએ તપફલ, ભલે એ સહુ જતું;

એ પંક્તિમાં આવતા 'જોઇએ' શબ્દનો છે.

પણ આ પ્રમાણે સ્વરયુગ્મોથી આવશ્યક ગુરુ મળવાના ગમે તેટલા દાખલા મેળવવા છતાં એ સ્વીકારવું જોઈએ કે આ કવિઓ લઘુને ગુરુ અને ગુરુને લઘુ તરીકે વાપરવાની લગભગ અનિયન્ત્રિત છૂટ ભોગવતા હતા. પહેલા જ દૃષ્ટાન્તમાં આવતી માલિનીની

હરિ ભજ લખમીદાસા જાનકીનાથ રાય

પંક્તિમાં 'લખમીદાસા'નો ઉચ્ચાર 'લખ્મીદાસા' કરવો પડે છે. સ્વાભાવિક રીતે ચાર માત્રાના 'લખમી' શબ્દને છંદની ખાતર બે માત્રાનો કરીને બોલવો પડે છે. આ છૂટ અત્યાર સુધી ગુજરાતી કવિતા ભોગવતી આવી છે એટલે આનાં વધારે દૃષ્ટાન્તો આપવાની જરૂર રહેતી નથી,—માત્ર એટલું કે અત્યારનો કવિ પોતાના અભ્યાસથી એમ જાણતો થયો છે કે આ ગમે તેમ તો પણ હક નથી માત્ર છૂટ છે, તેને બને તેટલી નિયન્ત્રિત કરવી જોઈએ અને તે કર્ણકટુ થાય ત્યારે એક અસહ્ય દોષ બને છે. આ છૂટ, સંસ્કૃતથી પ્રાકૃત, પ્રાકૃતથી અપભ્રંશ અને અપભ્રંશથી ગુજરાતીમાં આવતાં વધતી જ ગઈ છે. અને જેમ ઘણી વાર પ્રાકૃતની અસર સંસ્કૃત ઉપર થાય છે તેમ અહીં પિંગલમાં પણ બન્યુ છે. પિંગલાચાર્યની કૃતિ તરીકે પ્રસિદ્ધ છન્દઃશાસ્ત્રમાં લઘુગુરુસ્વરૂપનિરૂપણનાં સૂત્રોનો અર્થ કરી ટીકાકાર હલાયુધ એ સર્વનો નીચેના શ્લોકમાં સંગ્રહ કરે છે :

दीर्घं संयोगपरं तथा प्लुतं व्यञ्जनान्तमूष्मान्तम् ।
सानुस्वारं च गुरुं क्वचिदवसानेऽपि लघ्वन्त्यम् ॥

દીર્ઘ, સંયુક્ત વ્યંજનોની પૂર્વનો, પ્લુત, જેની પાછળ વ્યંજન છે એવો, જેના પછી વિસર્ગ છે એવો, અનુસ્વારવાળો સ્વર, તે ગુરુ; કવચિત્ પાદને અંતે આવેલો લઘુ પણ ગુરુ ગણાય.

આમાં સ્પષ્ટ રીતે સંયુક્ત વ્યંજનો પહેલાંનો લઘુ ગુરુ થાય છે એમ કહેલું છે. એ નિયમને કોઈ અપવાદ નથી. હેમચન્દ્ર લગભગ આ જ સૂત્રો એ જ રૂપમાં ઉતારતાં સંયુક્તવ્યંજનોની બાબતમાં અપવાદ કરે છે. वांते ग्वक्ः । અર્થાત્ પાદાંતે આવતો હ્રસ્વ ગુરુ બને છે એમ કહી તે બીજું સૂત્ર મૂકે છે : ≍क≍पविसर्गानुस्वार व्यंजनाह्रादिसंयोगे । જિહ્વામૂલીય અને ઉપધ્માનીય જે વિસર્ગના જ પ્રકારો છે તે, વિસર્ગ, અનુસ્વાર, અને વ્યંજનના સંયોગથી લઘુ પણ ગુરુ થાય છે એમ કહેવા સાથે હ્ર વગેરે જેવા વ્યંજન સંયોગોનો તે અપવાદ કરે છે અને 'હ્ર વગેરે' કહેવામાં ह् અને र् સાથેના બધા સંયુક્તવ્યંજનોનો સમાવેશ કરે છે. એનાં દૃષ્ટાન્તો સંસ્કૃત પ્રાકૃત બન્ને ભાષાનાં કાવ્યોથી આપે છે. હવે પ્રાકૃતમાં આવો સંયોગ બે પ્રકારે, તીવ્ર એટલે આગલા સ્વરને થડકારો આપતો, અને કોમલ એટલે થડકારો નહિ આપતો, એમ બે પ્રકારે ઉચ્ચારાય છે, અને તેથી કોમલ સંયોગમાં પહેલાનો સ્વર ગુરુ ન બને એ સ્વાભાવિક છે. પણ સંસ્કૃતમાં પણ એ નિયમને લાગુ કર્યો તે માત્ર પ્રાકૃતની અસરથી,

અને એ અસર ધીમે ધીમે સંસ્કૃતમાં પેઠી છે. ઉપર જણાવ્યું તેમ છન્દઃશાસ્ત્ર અને હલાયુધના સમયમાં તે નહોતી. અને પછીના ઘણાખરા સંસ્કૃત પિંગલકારો પણ હેમચન્દ્રની પેઠે એ અસરને સ્વીકારે છે. આવી અસર ઘણા કાલથી ચાલતી આવે છે એમ બતાવવા કાલિદાસના કુમારસંભવમાંથી એક દૃષ્ટાન્ત ટાંકવામાં આવે છે:

सा मंगलस्नानविशुद्धगात्री
गृहीतप्रत्युद्गमनीयवस्त्रा कुमारसंभव ७. ११

અહી બીજા પાદમાં ત્રીજો અક્ષર त લઘુ આવશ્યક છે, તેની પછી प्र સંયુક્ત આવે છે છતાં તે લઘુ જ રહે છે. આ પાઠ મલ્લિનાથને માન્ય નથી. તે गृहीतपत्युद्गमनीयवस्त्रा એવો પાઠ આપે છે. અને અમરકોષનો ટીકાકાર ક્ષીરસ્વામી પણ દૃષ્ટાન્તમાં આ જ પાઠ ઉતારે છે. નિર્ણયસાગરની આવૃત્તિમાં અહીં प्रत्युद्गमनीय એવું પાઠાન્તર પણ નથી. માત્ર એક પાઠાન્તર છે અને તે शुद्धोद्गमनीय છે. આ જોતાં કાલિદાસે એવી છૂટ ભોગવી હોય એવું જણાતું નથી. અર્થાત્ આ અપવાદ સંસ્કૃત સાહિત્યમાં પછીથી પ્રાકૃતની અસરથી પ્રવેશ પામ્યો. આ કોમળ સંયોગ અત્યારે પણ ગુજરાતી ભાષાના ઉચ્ચારણમાં છે જેમકે 'નર્યું', અને ક્રિયાપદોનાં ભૂતકાળનાં કેટલાંક રૂપોમાં તે અતિ વ્યાપક છે, જેમકે 'રહ્યો', 'કર્યું'. ગુજરાતીમાં 'હ્' 'ર્' ઉપરાંત 'ય્'નો સંયોગ પણ કોમળ હોય છે, જેમકે 'નમ્યો.' પણ ગુજરાતીમાં સંસ્કૃત તત્સમોમાં પણ કોમલ સંયોગથી બોલવાની શિથિલતા છે, અને સમાસમાં બીજા શબ્દના પ્રારંભના સંયુક્ત વ્યંજનથી આગલા લઘુને થડકારો આપવો એને તો ઘણા પાંડિત્યપ્રદર્શન પણ ગણે છે. જેમકે 'પતિપ્રેમ'. અલબત સમાસ સિવાય આવી રીતે પાસે પાસે આવતા શબ્દોમાં થડકારો અપાતો નથી. જેમકે 'તેના ઉપર પ્રેમ હતો' તેમાં 'ઉપર'ના 'ર'ને થડકારો મળતો નથી.

આ સંયુક્ત વ્યંજનોમાં લઘુના ગુરુત્વનો જેવો અપવાદ થયો, તેવો અપવાદ 'એ' અને 'ઓ'ના સંબંધમાં પણ છે. હેમચન્દ્રનું સૂત્ર છે एदोतौ पदान्ते प्राकृते ह्रस्वौ वा। પ્રાકૃતમાં શબ્દને અંતે આવતો 'એ' અને 'ઓ' વિકલ્પે હ્રસ્વ થાય છે. આના ઉપરની સ્વોપજ્ઞ ટીકામાં હેમચન્દ્ર યાદ આપે છે इँ हिं इत्येतयोर्ह्रस्वत्वं शब्दानुशासने निर्णीतमिति नेहोच्यते। સાનુસ્વાર હ્રસ્વ ઇ અને હિં અનુસ્વાર છતાં હ્રસ્વ રહેલ છે, એમ શબ્દાનુશાસનમાં

કહ્યું છે, તેથી અહીં કહ્યું નથી. આ અપવાદો અપભ્રંશમાં છેક વધે છે. સંગીતરત્નાકરમાં લઘુગુરુનાં સ્વરૂપ આપતાં કહે છે:

गुरुर्लघुरिति द्वेधा; वर्णोनुस्वारसंयुत: ५३
सविसर्गो व्यंजनान्तो दीर्घो युक्तपरो गुरुः ।
वा पदान्ते, त्वसौ वक्रो द्विमात्रो, मात्रिको लघुः ५४
ऋजुर्लिपौ, प्र ⨯क ⨯प. च रहोर्योगे स वा लघुः
ए ओ इं हिं पदान्ते वा प्राकृते लवरो मताः ५५
पदमध्येप्यपभ्रंशे हुं हं ए ओ इमित्यमी

प्रबन्धाध्याय, संगीतरत्नाकर

'વર્ણ ગુરુ અને લઘુ એમ બે પ્રકારનો છે. અનુસ્વાર સાથેનો, વિસર્ગ સાથેનો, પછવાડે આવતા વ્યંજનવાળો, દીર્ઘ, અને સંયુક્ત વ્યંજનોની આગળનો એ ગુરુ છે. પદાન્તે આવતાં લઘુ વિકલ્પે ગુરુ થાય છે. તે વાંકી લીટીથી દર્શાવાય છે. અને બે માત્રાનો છે. લઘુ એક માત્રાનો અને લિપિમાં સીધી લીટીથી દર્શાવાય છે. प्र ⨯क ⨯प તથા ર્ અને હથી સંયુક્ત થયેલા સંયુક્ત વ્યંજનોની પૂર્વનો લઘુ વિકલ્પે લઘુ રહે છે. ए ओ इं हिं પ્રાકૃતમાં શબ્દાન્તે આવતાં વિકલ્પે લઘુ થાય છે. અને અપભ્રંશમાં શબ્દની અંદર આવતાં પણ; તેમ જ हुं हं ए ओ इं પણ, વિકલ્પે લઘુ થાય છે.' આ બધા અપવાદો અને વિકલ્પોનું કારણ ભાષાના ઉચ્ચારણની ત્યાં ત્યાં અસ્પષ્ટતા એ ખરું. એ ઉચ્ચાર જ હ્રસ્વદીર્ઘના વચગાળાનો થતો. પણ શિથિલતા એવું વલણ છે કે જે બુદ્ધિપૂર્વક નિયંત્રિત કરવામાં ન આવે તો વધારે વ્યાપક થતું જાય. હેમચન્દ્ર પછીનું प्राकृतपैंगल, જે ઈ. સ. ના ૧૩ મા શતકથી વહેલું નથી, તેમાં હેમચન્દ્ર કરતાં વધારે અને નવા પ્રકારની છૂટોનો નિર્દેશ છે. હેમચન્દ્ર પ્રમાણે વ્યંજન સંયોગ છતાં, લઘુ ગુરુ ન થાય એના અપવાદો આપી, પછી આ પૈંગલ એક નવા અપવાદનું સૂત્ર ઉમેરે છે:

जइ दीहो विअ वण्णो
लहु जीहा पढइ होइ सो वि लहू ।
वण्णो वि तुरिअ पढियो
दो तिण्णि वि एक्क जाणेहु ॥ ८

प्रा. पै. १,८ : पृ. ११

*આ ⨯ક અને ⨯પને હું જિહ્વામૂલીય અને ઉપધ્માનીયની સંજ્ઞા માનું છું.

'જો દીર્ઘ વર્ણનું પણ જિહ્વા લઘુ તરીકે પઠન કરે તો તે પણ લઘુ થાય. ત્વરિત પઠન કરાયેલા વર્ણો બે ત્રણ હોય તોપણ તેમને એક જાણવા.' આના ઉપરની ટીકામાં સ્પષ્ટ કહ્યું છે: एतस्य प्रचारस्तु प्रायशो भाषायां, आर्षे क्वचित्। 'આનો પ્રચાર પ્રાયશઃ ભાષામાં, ક્વચિત્ આર્ષમાં હોય છે.' અર્થાત્ આ છૂટ પ્રાંતીય ભાષાની ખાસ કરીને છે. અને પ્રાકૃત પૈંગલે નહિ કહેલું એક ટીકાકાર ઉમેરે છે. પાંચમી ગાથામાં પૈંગલમાં ए ओ પણ લઘુ હોઈ શકે એમ કહ્યું છે. તો તેનો ટીકાકાર કહે છે: क्वचित् संस्कृतेऽपि "तं प्रणमामि च बालगोपालं" एवं "रौद्रायै नमो नित्यायै"—इत्यादा वोकारस्य लघुत्वम्। અર્થાત્ સંસ્કૃતમાં પણ ક્વચિત્ ઓ હ્રસ્વ બોલાય છે. અને તેનાં બે દૃષ્ટાન્તો આપ્યાં છે, જેમાં લઘુત્વ બતાવવા મેં ˘ આવું અર્ધચંદ્રાકાર ચિહ્ન મૂકેલું છે. આ સ્પષ્ટ રીતે બતાવે છે કે પ્રાકૃતની અસર અને તજ્જન્ય છૂટ સંસ્કૃતમાં વગર કારણે પેઠી. આ રીતે સંસ્કૃત કરતાં પ્રાકૃત, પ્રાકૃત કરતાં અપભ્રંશ અને અપભ્રંશ કરતાં દેશી ભાષાઓમાં એ છૂટ વધતી ગઈ. હિંદી ગુજરાતી મરાઠી બધી ભાષાઓમાં કવિ આ છૂટ યથેચ્છ લેતો. તેનું એક પરિણામ લિપિ ઉપર એ થયું કે લહિયાઓ જોડણીમાં અચોક્કસ રહ્યા. પદ્યરચનામાં એની અસર એ થઈ કે અક્ષરવિન્યાસ ઉપરથી માત્રાછન્દનું સ્વરૂપ,—વધારે ચોકસાઈથી કહીએ તો એ છન્દના સંધિનું સ્વરૂપ પારખવું વધારે દુષ્કર થયું. કોઈ આ વસ્તુને એ રીતે પણ નિરૂપે કે ઉચ્ચારણ અચોક્કસ હોઈ સંગીત અને છન્દ માટે યથેચ્છ રૂપ આપી શકાય એવું મુલાયમ બન્યું. એ ભલે મુલાયમ હશે, પણ આપણે આગળ જોઈશું તેમ માત્રામેળના મૂળ બંધારણના તત્ત્વને એ નિર્બળ કરનાર છે.

આ આખા પ્રાચીન યુગમાં કોઈ નવું સંસ્કૃત વૃત્ત અસ્તિત્વમાં આવ્યું નથી.* માત્ર જે વૃત્તો સિદ્ધ રૂપે સંસ્કૃત સાહિત્યમાં અસ્તિત્વમાં હતાં તે જ આ કવિઓએ વાપર્યાં છે. એટલે ક્યાં ક્યાં વૃત્તો ક્યારે ક્યારે વપરાયાં તેમાં કોઈ ઐતિહાસિક મહત્ત્વ રહ્યું નથી. શ્રી સાંડેસરાએ આ નિબંધમાં અંતે આખા ગાળામાં વપરાયેલાં વૃત્તોની યાદી આપી છે તે ઉપરથી

---

* સદ્ગત કે. હ. ધ્રુવે પ્રેમાનન્દના નાટકમાં એક નવું વૃત્ત વપરાયું છે એમ બતાવ્યું છે, એને તેમણે 'નવનીત' કહેલ છે, [૫ ઐ. આ. પૃ. ૨૫] પણ હું પ્રેમાનન્દની સંદિગ્ધ કૃતિઓ અને વલ્લભનાં આખ્યાનો એમનાં માનતો નથી એ રીતે મારું ઉપરનું કથન સમજવાનું છે.

કહ્યું છે, તેથી અહીં કહ્યું નથી. આ અપવાદો અપભ્રંશમાં હજી વધે છે. સંગીતરત્નાકરમાં લઘુગુરુનાં સ્વરૂપ આપતાં કહે છે:

गुरुर्लघुरिति द्वेधा; वर्णोऽनुस्वारसंयुतः ५३
सविसर्गो व्यंजनान्तो दीर्घो युक्तपरो गुरुः।
वा पदान्ते, त्वसौ वक्रो द्विमात्रो, मात्रिको लघुः ५४
ऋजुर्लिपौ, म्र ×क ×प ः च रहोर्योगे स वा लघुः
ए ओ इं हिं पदान्ते वा प्राकृते लघवो मताः ५५
पदमध्येऽप्यपभ्रंशे हुं हे ए ओ इमित्यमी

प्रबन्धाध्याय, संगीतरत्नाकर

'વર્ણ ગુરુ અને લઘુ એમ બે પ્રકારનો છે. અનુસ્વાર સાથેનો, વિસર્ગ સાથેનો, પછવાડે આવતા વ્યંજનવાળો, દીર્ઘ, અને સંયુક્ત વ્યંજનોની આગળનો એ ગુરુ છે. પદાન્તે આવતાં લઘુ વિકલ્પે ગુરુ થાય છે. તે વાંકી લીટીથી દર્શાવાય છે. અને બે માત્રાનો છે. લઘુ એક માત્રાનો અને લિપિમાં સીધી લીટીથી દર્શાવાય છે. म्र ×क ×प તથા ર્ અને હથી સંયુક્ત થયેલા સંયુક્ત વ્યંજનોની પૂર્વેનો લઘુ વિકલ્પે લઘુ રહે છે. ए ओ इं हिं પ્રાકૃતમાં શબ્દાન્તે આવતાં વિકલ્પે લઘુ થાય છે. અને અપભ્રંશમાં શબ્દની અંદર આવતાં પણ; તેમ જ हुं हे ए ओ इं પણ, વિકલ્પે લઘુ થાય છે.' આ બધા અપવાદો અને વિકલ્પોનું કારણ ભાષાના ઉચ્ચારણની ત્યાં ત્યાં અસ્પષ્ટતા એ ખરું. એ ઉચ્ચાર જ હ્રસ્વદીર્ઘના વચગાળાનો થતો. પણ શિથિલતા એવું વલણ છે કે જે બુદ્ધિપૂર્વક નિયંત્રિત કરવામાં ન આવે તો વધારે વ્યાપક થતું જાય. હેમચન્દ્ર પછીનું प्राकृतपैंगल, જે ઈ. સ. ના ૧૩ મા શતકથી વહેલું નથી, તેમાં હેમચન્દ્ર કરતાં વધારે અને નવા પ્રકારની છૂટોનો નિર્દેશ છે. હેમચન્દ્ર પ્રમાણે વ્યંજન સંયોગ છતાં, લઘુ ગુરુ ન થાય એના અપવાદો આપી, પછી આ પૈંગલ એક નવા અપવાદનું સૂત્ર ઉમેરે છે:

जइ दीहो विअ वण्णो
लहु जीहा पढइ होइ सो वि लहू।
वण्णो वि तुरिअ पढिओ
दो तिण्णि वि एक्क जाणेहू ॥ ८

प्रा. पैं. १,८ : पृ. ११

*આ ×ક અને ×પ તે હું જિહ્વામૂલીય અને ઉપધ્માનીયની રૂઢ્યા ચહું છું.

'જો દીર્ઘ વર્ણનું પણ જિહ્વા લઘુ તરીકે પઠન કરે તો તે પણ લઘુ થાય. ત્વરિત પઠન કરાયેલા વર્ણો બે ત્રણ હોય તોપણ તેમને એક જાણવા.' આના ઉપરની ટીકામાં સ્પષ્ટ કહ્યું છે: एतस्य प्रचारस्तु प्रायशो भाषायां, आर्षे क्वचित्। 'આનો પ્રચાર પ્રાયશઃ ભાષામાં, ક્વચિત્ આર્ષમાં હોય છે.' અર્થાત્ આ છૂટ પ્રાંતીય ભાષાની ખાસ કરીને છે. અને પ્રાકૃત પૈંગલે નહિ કહેલું એક ટીકાકાર ઉમેરે છે. પાંચમી ગાથામાં પૈંગલમાં ए ओ પણ લઘુ હોઈ શકે એમ કહ્યું છે. તો તેનો ટીકાકાર કહે છે: क्वचित् संस्कृतेऽपि "तं प्रणमामि च वालगॅापालं" एवं "रौद्रायै नमॅा नित्यायै"—इत्यादा वोकारस्य लघुत्वम्। અર્થાત્ સંસ્કૃતમાં પણ ક્વચિત્ ઓ હ્રસ્વ બોલાય છે. અને તેનાં બે દૃષ્ટાન્તો આપ્યાં છે, જેમાં લઘુત્વ બતાવવા મેં ⌣ આવું અર્ધચંદ્રાકાર ચિહ્ન મૂકેલું છે. આ સ્પષ્ટ રીતે બતાવે છે કે પ્રાકૃતની અસર અને તજ્જન્ય છૂટ સંસ્કૃતમાં વગર કારણે પેઠી. આ રીતે સંસ્કૃત કરતાં પ્રાકૃત, પ્રાકૃત કરતાં અપભ્રંશ અને અપભ્રંશ કરતાં દેશી ભાષાઓમાં એ છૂટ વધતી ગઈ. હિંદી ગુજરાતી મરાઠી બધી ભાષાઓમાં કવિ આ છૂટ યથેચ્છ લેતો. તેનું એક પરિણામ લિપિ ઉપર એ થયું કે લહિયાઓ જોડણીમાં અચોક્કસ રહ્યા. પદ્યરચનામાં એની અસર એ થઈ કે અક્ષરવિન્યાસ ઉપરથી માત્રાછન્દનું સ્વરૂપ,—વધારે ચોકસાઈથી કહીએ તો એ છન્દના સંધિનું સ્વરૂપ પારખવું વધારે દુષ્કર થયું. કોઈ આ વસ્તુને એ રીતે પણ નિરૂપે કે ઉચ્ચારણ અચોક્કસ હોઈ સંગીત અને છન્દ માટે યથેચ્છ રૂપ આપી શકાય એવું મુલાયમ બન્યું. એ ભલે મુલાયમ હશે, પણ આપણે આગળ જોઈશું તેમ માત્રામેળના મૂળ બંધારણના તત્ત્વને એ નિર્બળ કરનાર છે.

આ આખા પ્રાચીન યુગમાં કોઈ નવું સંસ્કૃત વૃત્ત અસ્તિત્વમાં આવ્યું નથી.* માત્ર જે વૃત્તો સિદ્ધ રૂપે સંસ્કૃત સાહિત્યમાં અસ્તિત્વમાં હતાં તે જ આ કવિઓએ વાપર્યાં છે. એટલે કયાં કયાં વૃત્તો ક્યારે ક્યારે વપરાયાં તેમાં કોઈ ઐતિહાસિક મહત્ત્વ રહ્યું નથી. શ્રી સાંડેસરાએ આ નિબંધમાં અંતે આખા ગાળામાં વપરાયેલાં વૃત્તોની યાદી આપી છે તે ઉપરથી

---

* સદ્‌ગત કે. હ. ધ્રુવે પ્રેમાનન્દના નાટકમાં એક નવું વૃત્ત વપરાયું છે એમ બતાવ્યું છે, એને તેમણે 'નવનીત' કહેલ છે, [પ્ર. ઐ. આ. પૃ. ૨૫] પણ હું પ્રેમાનન્દની સંદિગ્ધ કૃતિઓ અને વલ્લભનાં આખ્યાનો એમનાં માનતો નથી. એ રીતે મારું ઉપરનું કથન સમજવાનું છે.

જણાશે કે અનાવૃત્તસંધિ વૃત્તોમાં સામાન્ય રીતે સુપરિચિત અને સારી પેઠે વપરાયેલાં વૃત્તો જ અહીં વાપર્યાં છે. ઘણે ભાગે ૧૧ અક્ષર સુધીનાં વિશેષ વાપર્યાં છે, જેમાં સ્વાગતારથોદ્ધતા ખાસ ધ્યાન ખેંચે છે, કારણકે સંસ્કૃત સાહિત્યની અપેક્ષાએ, અને અત્યારના સાહિત્યની અપેક્ષાએ પણ, રથોદ્ધતાસ્વાગતાની જોડી તરફ આ કવિઓનો કંઈક વિશેષ પક્ષપાત જણાય છે. લાંબાં વૃત્તો માલિની, શાર્દૂલવિક્રીડિત જેવાં પણ છે, અને સ્રગ્ધરાના પણ જૂજ દાખલા મળે છે. પણ નોંધવા જેવી બાબત એ છે કે સંસ્કૃત સાહિત્યમાં વપરાય છે તેના કરતાં ઘણા મોટા પ્રમાણમાં આવૃતસંધિ અક્ષરમેળ વૃત્તો વપરાયાં છે, જેવાં કે તોટક, સ્રગ્વિણી (ગાલગા ગાલગા ગાલગા ગાલગા) અને નંદરાગ (ગાલ ગાલ ગાલ ગાલ ગાલ ગાલ ગા) જે ઓછો જાણીતો છે, અને ભુજંગપ્રયાત. અને બધામાં ભુજંગપ્રયાત સૌથી વધારે લોકપ્રિય જણાય છે. આ આવૃત્તસંધિનો વધેલો વપરાટ માત્રામેળનો પક્ષપાત દર્શાવે છે. દેશીઓનો જ પ્રચુર ઉપયોગ કરનાર પ્રેમાનન્દે પણ ભુજંગપ્રયાતની ચાલમાં લાંબાં કડવાં લખેલાં છે. ઉદાહરણ તરીકે દાણલીલાના ત્રીજા કડવામાં વ્યાપક તરીકે ભુજંગીની તેર કડીઓ છે. તેમાંની કેટલીક પંક્તિઓ શુદ્ધ ભુજંગીની છે. જેમકે બૃહત્કાવ્યદોહન ભાગ ૧ પૃ. ૧૦૬ :

રહ્યા આણ દઈ આંતરી વાટ રોકી,
કયહાં જાઓ છો ચોરટી નાર ટોકી.

પણ ક્વચિત્ એક ગુરુને બદલે બે લઘુ આવે છે :

સુણી ગોપનો સાથ બહુ ખેદ પામ્યો

અહીં એક ગુરુને સ્થાને 'બહુ' શબ્દ છે. પણ ઘણી જગાએ તો હ્રસ્વદીર્ઘને મારીમચડીને ભુજંગીની ચાલમાં નાંખવા પડે છે. આગળની જ પંક્તિ :

આવ્યો કૃષ્ણ પાસે ત્યાં ગોપ સુદામો. વગેરે.

નળાખ્યાન કડવું ૬૦, દશમસ્કંધ કડવું ૫૪ પણ આની જ ચાલમાં છે. પણ ચાલના નામથી મૂળ છંદનો વિકાર સ્વીકાર્યા વિના પણ એક ગુરુને સ્થાને બે લઘુ મૂકવાની છૂટ આ કાળના કવિઓએ લીધી છે. સત્તરમા સૈકાના 'ભવાનીછંદ'માંથી :

ભવાની નમે ભૂમિ નવખંડ લીધી

પુરિ દ્વારિકાવાસ ખટમાસ નાહિ,

વૃત્તરચના પૃ. ૩૪

અને ઓગણીસમા શતકના દયારામમાંથી

અહો અત્ય અદ્ભુત મહિમા શું ભાખું ?

એજન પૃ. ૧૯

માત્ર ભુજંગીમાં જ નહિ પણ બીજાં પણ આવૃત્તસંધિ વૃત્તોમાં એવી છૂટ લીધી છે. જેમકે પંદરમા શતકના શ્રીધરની 'સપ્તશતી'માં સ્રગ્વિણીમાં

મેપલ્લામેરુ મિહિરાણ માંડયુ મહી,

એજન પૃ. ૯

અને એ જ છંદમાં સોળમા શતકના ઈશ્વરસૂરિના લલિતાંગચરિત્રમાં

દિઅઇ રજ્જુદ્ધ કુમરસ્સ કરમોયણે
પત્ત બહુ લોય કોહિલ્લા લોયણે

એજન પૃ. ૨૯

નારાચમાં પણ એવા પ્રયોગો મળી આવે છે. જેમ કે એ જ કવિનું

સુજોડ છીણ જરહ અંગિ છીવરક્ખ સોહિયા,
મિલંતિ સૂર સમરતુર નદ્દ સદ્દ ખોહિયા.

એજન પૃ. ૩૦

આવૃત્તસંધિ અક્ષરમેળ વૃત્તોમાં આ છૂટ કે વિકાર તેના મેળને હાનિ કરતો નથી. કારણકે તેના સંધિઓ માત્રામેળના હોય છે જ્યાં સંધિની અંદર એક ગુરુની જગાએ બે લઘુ સામાન્ય રીતે આવી શકે છે. આ છૂટ વધારે પ્રમાણમાં લેવાતી તેનું કારણ એ છે. આવી જગાએ પ્રેમાનન્દની પેઠે મૂળ અક્ષરમેળની ચાલ લખવી વધારે યોગ્ય છે. તોટકની પણ ચાલ લખાઈ છે, જેના અનેક દાખલા પ્રહ્લાદઆખ્યાન (બૃ. કા. દો. ૧, ૫૫૧)માંથી મળશે. પણ એ બધી દેશીઓ છે, અને દેશીઓમાં જ તેમના સ્વરૂપની ચર્ચા થઈ શકે. પ્રીતમે મોતીદામ છંદની ચાલ લખી છે, (બૃ. કા. દો. ૧, ૭૧૦) પણ તે રચના ઘણી જ શિથિલ છે અને અક્ષરમેળમાં ઉલ્લેખયોગ્ય નથી. અને પ્રાકૃતપિંગલમાં આવતો સિંહાવલોક જે રણમલ્લ છંદમાં વપરાયેલો સિંહવિલોકિત છે તે એક રીતે માત્રામેળ અર્થાત્ ગા=લલના ફેરફારવાળો તોટક જ છે:

જાં અંબરપુડતાલ તરણિ રમઇ
તાં કમધજકન્ધ ન ધગડ નમઇ
વરિ વડવાનલ તણ઼ ઝાલ શમઇ
પુણ મેચ્છ ન આપૂં ચાસ કિમઇ ૩૦

પુણ રણરસજાણ જરદ્દ જડી
ગુણ સીંગણિ ખંચિ ખન્તિ ચડી
છત્તીસ કુલહ બલ કરિસુ ઘણું
પય મગ્ગિસુ રા હમ્મીર તણું ૩૧

પ્રાચીન ગુર્જર કાવ્ય પૃ. ૬

પ્રાકૃતપૈંગલ (પૃ. ૨૯૩)માં સિંહાવલોકનું માપ એવું છે કે એમાં લલલલ અને લલગા એ બે સંધિઓ જ આવે અને પંક્તિને અંતે લલગા આવશ્યક છે. તેમાં લગાલ ગાલલ ગાગા વર્ન્ય છે. એ રીતે જોતાં કડી ૩૦માં આવતા અંત્ય અક્ષરને એક ગુરુ ગણવો જોઈએ. તેમ કરતાં અંત્ય લલગાનું લક્ષણ મળી રહે છે. પણ બીજાં અભાવાત્મક લક્ષણોમાં માત્ર લગાલ આવતો નથી એટલા પૂરતું જ એ સાચું ઠરે છે. ઉપરના કાવ્યમાં બીજી પંક્તિમાં 'તાં કમ૦' એ ગાલલ છે, પહેલીમાં 'જાં અં૦' એ ગાગા છે. અર્થાત્ ઉપરનો છંદ તોટક એટલે લલગાસંધિની માત્રામેળી પરિવૃત્તિવાળો જ છે, તેને તોટકની ચાલ જ કહેવી જોઈએ. તેમાં અંતે લલગા આવશ્યક હોવાથી, અને તેની પૂર્વે પણ લલગાનાં સાપવાદ પણ પૂરતી સંખ્યાનાં આવર્તનો હોવાથી એકંદર અસર તોટકની રહ્યા કરે છે. સંસ્કૃત આવૃત્તસંધિ વૃત્તોમાં ચાલતી છૂટછાટ સાથે દેશીઓ ભેળાં વપરાયેલાં આ બે વૃત્તો તોટક અને ભુજંગી જ મુખ્યત્વે છે, બીજાં નથી.

મેં ઉપર કહ્યું તેમ ગા=લલના માત્રામેળી સમીકરણના પ્રયોગથી આ વૃત્તોના મેળને બાધ આવતો નથી, જોકે તેથી તેની અક્ષરમેળી સુઘડતા બગડે છે. પણ આ ફેરફાર અનાવૃત્તસંધિ અક્ષરવૃત્તમાં જાય છે ત્યારે અલબત એને બગાડે છે. આ છૂટ ઘણા કાળથી શરૂ થઈ ગયેલી મળી આવે છે. અપભ્રંશના અભ્યાસીઓ તે ભાષાનાં રૂપો આઠમા સૈકા પહેલાંના 'લલિત વિસ્તર'માં જુએ છે. એ તરીકે શ્રી સાંડેસરા 'વૃત્તરચના'માં અને શ્રી કે. કા. શાસ્ત્રી 'આપણા કવિઓ ખંડ ૧'માં એના શ્લોકો ઉતારે છે. તેમાં આવી છૂટ જણાય છે :

सकलं सुमंगलु सुदर्शनु ताह्यानाम् ॥
वृत्तरचना પૃ. ૬

गगनातिवृत्तु जिनवंशु न जातु क्षियेत् ॥
આપણા કવિઓ પૃ. ૧૫

બન્ને પંક્તિઓ ચાલુ વસંતતિલકામાં આવે છે અને તેમાં પહેલા ગુરુને બદલે બે લઘુ છે. અલબત આ નવું રૂપ ખાસ વિસંવાદી નથી, એને રણપિંગલમાં (પૃ. ૨૪૬) વૃષભવૃત્ત કહેલ છે. પણ અહીં તો તે માત્રા-મેળની અસરની શિથિલતાથી જ આવેલ છે. આવા બીજા દાખલા વૃત્તરચનાનાં દૃષ્ટાંતોમાં પણ અહીંતહીં મળે છે. પંદરમા શતકના શાલિસૂરિના વિરાટ-પર્વમાંથી ઉપજાતિ :

અણુજાણતુ અંધ ઉબાડિ દાઝઇ.
વૃત્તરચના પૃ. ૧૨

માં પહેલા બે લઘુ એક ગુરુની જગાએ છે. એમાંથી જ સ્વાગતા :

કણુઉ તૂં ? કવણ ઘરિ તૂં નારી
એજન પૃ. ૧૩

આ પંક્તિ આવી છૂટથી બહુ ચૂંથાઈ ગઈ છે. પ્રથમ ગુરુની જગાએ આમાં બે લઘુ છે તે ઉપરાંત ઘ ગુરુ કરી ' રિતૂં નારી ' એમ બોલવું પડે છે તે ઘણું જ કઢંગુ લાગે છે. અહીં સુધી એક ગુરુની જગાએ બે લઘુની વિકૃતિ થઈ છે તો નીચેના દાખલામાં બે લઘુનો એક ગુરુ થયેલ છે :

સ્વાગતા : દ્રૂપદી રહી થાઇય દાસી;
એજન પૃ. ૧૪

અહીં બે લઘુની જગાએ હી ગુરુ આવે છે, અને ગુરુના લઘુ કરવાની છૂટની પરાકાષ્ઠા નીચેની પંક્તિમાં આવે છે :

સ્વાગતા : ડૂંઅનઇં ધરિ જલ વહિઉં હરિચંદઇ,
એજન

ભાષાનું ઉચ્ચારણ લિપિથી ભિન્ન હશે એ નજરમાં રાખી છંદોમેળને અનુકૂળ ફેરફાર કરી પાઠ કરતાં પણ નીચે પ્રમાણે થાય.

ડુંબનિ ધરિ જલ વહ્યું હરિચંદે

સ્વાગતાના પ્રથમ સંધિ ગાલગાના બન્ને ગુરુને અહીં લઘુ કરી નાંખ્યા છે, અને તેથી સ્વાગતાનો મેળ છિન્નભિન્ન, ઓળખાય નહિ એવો થઈ ગયો છે. અત્યારની કવિતામાં પણ આ છૂટ લેવાય છે એટલે આ છૂટનું સ્વરૂપ સ્પષ્ટ કરવા વધારે દાખલા ઉતારવાની જરૂર નથી. આવી પ્રક્રિયા પિંગલમાં પણ નોંધાયેલી મને મળી આવી છે અને તે પણ આ સ્વાગતાના જ વર્ગના છંદ રથોદ્ધતાને લગતી હોઈ અત્રે નોંધવા જેવી છે. હેમચંદ્ર, ગલિતકોમાં ભૂષણા નામનું ગલિતક દર્શાવે છે તે રથોદ્ધતાની ઉપર કહેલ પ્રકારની જ વિકૃતિ છે. રથોદ્ધતા અને આ ભૂષણાનાં માપો સાથેસાથે મૂકવાથી આ સ્પષ્ટ થશે :

રથોદ્ધતા : ગાલગા લલલગા લગાલગા

ભૂષણા : ૫+૫+૩+૩*

પણ છન્દનું સ્વરૂપ આ સંખ્યાંકો કરતાં છન્દના પઠનથી જ વધારે સ્ફુટ થાય. છન્દનું સ્વરૂપ સમજવાને એ જ સાચી પદ્ધતિ છે માટે હેમાચાર્યનું દૃષ્ટાન્ત આપણે નીચે જોઈએ :

ભૂષણા : पीच्छ पीवरमहापओहरा
कस्स कस्स न वयंस मणहरा ।
विप्फुरन्त सुर चावकणिठआ
भूसणा नहसिरी उव्वट्ठिआ ।।

छंदोनु. ૩૧ અ

સંખ્યાના માપથી જે કદી ન દર્શાવી શકાત તે એક માત્ર પાઠથી તરત સ્ફુટ થાય છે. આખું દૃષ્ટાન્ત સ્પષ્ટ રીતે રથોદ્ધતાની જ વિકૃતિ છે. પહેલી ત્રીજી અને ચોથી પંક્તિ શુદ્ધ રથોદ્ધતાની છે, એક માત્ર બીજી પંક્તિમાં લગાલગામાંના પહેલા ગુરુને સ્થાને બે લઘુ મણ આવે છે એટલો જ ફેરફાર છે :–આવી એક બીજી વિકૃતિ વિરહાંકે વૃત્તજાતિસમુચ્ચયમાં નોંધેલી છે, જેને તે વિલાસિની કહે છે. તેનું સ્વરૂપ તે

---

* આ જુદીજુદી સંખ્યાથી આપેલાં માપો, મેં ઉપર આપેલ સંધિવ્યવસ્થાની નથી છે. કે. હ. ધ્રુવની સંધિવ્યવસ્થા (જત પૃ. ૧૦) પ્રમાણે નથી.

+હેમાચાર્યની ગણોની કુલ માત્રાસંખ્યા આપવાની પદ્ધતિ માત્ર અપૂર્ણ નથી પણ ભ્રામક પણ છે તે આ ભૂષણાના માપથી જણાશે. ભૂષણાની પ્રકૃતિ રથોદ્ધતા : ગાલગા લલલગા લગાલગા છે. હેમચન્દ્ર ભૂષણા ૫+૫+૩+૩ના ગણોથી થતી બતાવે છે. હવે ૫ માત્રાનો ગણ તો ગાગાલ અને લગાગાથી પણ થાય. અને ત્રણનો ગણ

વિલાસિની : ૫+૫ (બન્ને પંચકલેા ગુર્વન્ત) +લગાલ+ગા એ પ્રમાણે આપે છે. વિરહાંકે પણ સંખ્યા જ આપી છે પણ ગુર્વન્ત કહેવાથી તે રથેાદ્ધતાથી બહુ દૂર જઈ શકતી નથી કારણકે ઉપર બતાવ્યું તેમ રથેાદ્ધતાના પહેલા બે સંધિએા ગુર્વન્ત છે. અને એ સ્થાને ગુરુએા મહત્ત્વના છે,—રથેાદ્ધતાનેા મેળ સાચવી રાખવાને આવશ્યક છે. પણ અહીં પણ વિલાસિનીનું દૃષ્ટાન્ત આપવાથી જ રથેાદ્ધતા સાથેનેા તેનેા સંબંધ વધારે સારી રીતે સમજાશે:

વિલાસિની : मणिविराम वाणाग मज्ज ओ ।
चित्तुमाण दोद्द शिलीमुखे ।
पत्थिवं च तइअं विलासिणी-
पाअअम्मि फडणेउ गिंझिए ॥

વૃત્તજાતિ સમુચ્ચય ૪,૧૫

અહીં પણ ત્રીજું અને ચેાથું ચરણ શુદ્ધ રથેાદ્ધતાનું છે. પહેલાં બે ચરણેામાં વિકૃતિ છે અને તે માત્રામેળી પરિવૃત્તિની છે. રથેાદ્ધતાના પહેલા બે સંધિએા ગાલગા લલગા છે. અહીં પ્રથમ પંક્તિમાં પહેલા સંધિના આદ્ય ગા ને સ્થાને બે લઘુ છે અને બીજા સંધિના પહેલા બે લઘુને સ્થાને એક ગુરુ છે, અને બીજા ચરણમાં પણ બીજા સંધિમાં એ જ એટલે પહેલા બે લઘુને સ્થાને એક ગુરુનેા ફેરફાર છે.

આ રીતે હેમચન્દ્રનું ભૂષણા ગલિતક અને વિરહાંકનેા વિલાસિની છન્દ બન્ને સ્વતંત્ર છન્દેા નથી પણ રથેાદ્ધતાની વિકૃતિએા છે, અને બન્ને વિકૃતિએા માત્રામેળી પરિવૃત્તિથી થયેલી છે. બન્ને જગાએ વિકૃતિથી છન્દનું બંધારણ શિથિલ થયું છે, તેનેા મેળ બગડયેા છે, એટલે કે આ વિકૃતિ દેાષરૂપ છે. તેનાથી કેાઈ નવેા, રથેાદ્ધતાથી સ્વતંત્ર મેળ સિદ્ધ થતેા નથી. આવી વિકૃતિએાના સંબંધમાં મારેા અભિપ્રાય એવેા છે કે

લલલ અને ગાલથી પણ થાય. આ વિકલ્પેાથી રચના કરતાં કેાઇ મેળ નિષ્પન્ન થતેા નથી તે એકમ પ્રયત્નથી જ જણાઈ આવશે. દાખલા તરીકે

લગાગા ગાગાલ ગાલ લગા
ગાગાલ લગાગા લગા ગાલ

કે એવી બીજી કેાઈ રચનાથી કશેા જ મેળ થતેા નથી. ઉપર આપેલ પીચ્છપીવર દૃષ્ટાન્ત જેવેા તેા નથી જ થતેા એ દેખાતું છે. કેવળ ગણેાની માત્રાસંખ્યાનું માપ આમ ઘણા છન્દેામાં શક્ય છે, અને બધામાં નહિ પણ જરૂર પડે ત્યાંત્યાં આ પુસ્તકમાં મેં તે બતાવેલું છે.

જ્યાં કોઈ પણ ફેરફારથી સ્પષ્ટ, નવો, સ્વતંત્ર મેળ વ્યક્ત થતો ન હોય ત્યાં તેને મૂળની માત્ર વિકૃતિ ગણવી. તેને સ્વતંત્ર છન્દના નવા નામનું મહત્ત્વ ન આપવું. આવી વિકૃતિઓ અસંખ્ય થઈ શકે, અને બધે પ્રસંગે નવું નામ આપવા બેસવું અશક્ય છે તેટલું જ અનાવશ્યક છે, નિષ્પ્રયોજન છે. ખરું એ છે કે વાંચનારમાં મૂળ મેળ અને આ ક્ષતિકારક વિકૃતિ સમજવાની સંવેદનશીલતા હોવી જોઈએ.

આવી માત્રામેળી પરિવૃત્તિને દોષ કહેવાનું કારણ એ છે કે એમાં અનાવૃત્તસંધિ અક્ષરછંદોના મેળના સ્વરૂપની ગેરસમજ રહેલી છે. અનાવૃત્તસંધિ અક્ષરમેળનો સંવાદ લઘુ અને ગુરુના અમુક સ્થિરક્રમમાં રહેલો છે. સંધિઓને માનો કે ન માનો પણ સંધિઓના કે ખંડોના કે ચરણોના અક્ષરોની કુલ માત્રા ઉપર એ મેળ આધાર રાખતો નથી. એ મેળમાં એક ગુરુ બરાબર બે લઘુ નથી. વ્યાકરણમાં અને માત્રામેળમાં એક ગુરુ બે લઘુ બરાબર સ્વીકારાયો છે પણ એ સમીકરણ અનાવૃત્તસંધિ અક્ષરમેળને લાગુ પડતું નથી. આ છન્દઃપ્રકારમાં ગુરુ અને લઘુ બન્ને પરસ્પર અપ્રમેય છે, પ્રકૃતિ અને પુરુષની પેઠે છન્દો જગતનાં બે આદ્ય તત્ત્વો છે. એક ગુરુની જગાએ બે લઘુ આવતાં, કે બે લઘુની જગાએ એક ગુરુ આવતાં, કે એક લઘુ કે ગુરુ ગમે તે સ્થાને વધતાં કે ઘટતાં છન્દનું સ્વરૂપ એનું એ નથી રહેતું. એટલું જ નહિ, પાસપાસે રહેલા ગુરુ-લઘુ કે લઘુગુરુનાં સ્થાનો પરસ્પર બદલાતાં પણ મૂળ છન્દ નથી રહેતો. જેનો પ્રસિદ્ધ દાખલો રથોદ્ધતાસ્વાગતાની જોડનો છે :

રથોદ્ધતા : ગાલગા લલલગા લગાલગા
સ્વાગતા : ગાલગા લલલગા લલગાગા

રથોદ્ધતાના છેલ્લા લગાલગા સંધિમાં વચલા ગાલ નો લગા કરતાં આખો છંદ સ્પષ્ટ રીતે બદલાઈ જાય છે. અહીં છન્દનું સ્વરૂપાન્તર જેટલું સ્પષ્ટ છે તેટલું દરેક વિકૃતિ કે પરિવૃત્તિમાં ન હોય. કેટલાક દાખલામાં મૂળ છંદ અને તેની વિકૃતિ બન્નેનો મેળ પાસેપાસેનો હોય, કેટલાકમાં ન હોય. પણ સિદ્ધાન્ત તો એ જ કે એવી વિકૃતિ પછી એ મૂળ છન્દ રહેતો નથી. ઉત્તમ કાવ્યનું એક લક્ષણ પરિવૃત્તિ–અસહત્વ ગણાય છે. તો જરા જુદા અર્થમાં અહીં પણ અનાવૃત્તસંધિ અક્ષરમેળ વૃત્તો છન્દઃશાસ્ત્રમાં પરિવૃત્તિ અને વિકૃતિ સહન કરી શકતાં નથી; જો કે તેથી આગળ જઈને કહી શકીએ કે આદર્શ કાવ્યમાં જેમ શબ્દ તેમ જ તેની રચના પણ, તેનો અક્ષર-વિન્યાસ પણ, જરા પણ વિકૃતિ સહન કરી શકે નહિ.

આ આખા ગાળાના છન્દોમાં છન્દોવિકાસની દૃષ્ટિએ એકબે ગૌણ બાબતો જ નોંધવા જેવી છે. પ્રથમ એ કે સંસ્કૃત સાહિત્યમાં નજરે નહિ પડેલ એવી એક ઉપજાતિનો દાખલો અહીં મળે છે, અને તે રથોદ્ધતા સ્વાગતાની ઉપજાતિનો, જે પંદરમા શતકના શાલિસૂરિના વિરાટપર્વમાં આવે છે. શ્રી સાંડેસરાએ એ નોંધેલો છે :

(રથોદ્ધતાસ્વાગતા)
દેવિ દ્રુપદિય રાડિ સાંભલી,
હાથિ લેઈ હથીયાર આંબિલી;
બીહુ બીરુ ઈમ કીચક ફૂટઇ,
તેહ આગલિ ન કોઈ વિછૂટઇ.

વૃત્તરચના પૃ. ૧૩

પહેલી બે પંક્તિઓ રથોદ્ધતાની છે. બીજી બે સ્વાગતાની, જેમાં અંત્ય સ્વરયુગ્મોને ગુરુ ગણવાં જોઈએ, 'ફૂટે' 'છૂટે' જેવા ઉચ્ચારનાં. અત્યારના ઉપજાતિના અનેક પ્રયોગોમાં આ રથોદ્ધતાસ્વાગતાની જોડ કંઈક ધ્યાન બહાર રહી ગઈ છે, પણ એનો પ્રથમ પ્રયોગ આટલો જૂનો છે.

બીજી બાબત ધ્યાન ખેંચે તેવી એ છે કે આ કવિઓ સામાન્ય રીતે યતિને બરાબર પાળે છે પણ ક્યાંક તેના અપવાદો મળી આવે છે. આ અપવાદો અગતિકની ગતિના જણાય છે. આના જે બેત્રણ દાખલા મળે છે તે રૂપસુન્દર કથા (અઢારમો સૈકો)ના છે જેનો લેખક સંસ્કૃત સાહિત્ય સાથે ઘણો સારો પરિચય ધરાવતો જણાય છે. પહેલો યતિભંગનો દાખલો શાલિનીનો છે :

તે બેહુનો । દૃષ્ટિસંયોગ ભાગ્યો
તેણે અન્યો । ન્યે વિયોગાગ્નિ લાગ્યો. એજન પૃ. ૪૪

બીજો શાર્દૂલવિક્રીડિતનો છે :

શય્યા સેાજ કરી પરે ભરી તલા | ઈ દિવ્ય તે પાથરી
નાના ભોગ સુગન્ધ તત્પર કરી | બેઠી સ્વયં સુન્દરી પૃ. ૪૬

ત્રીજો મંદાક્રાન્તાનો :

એવી વાતો | ઉભય જનની | સાંભળી તેહ ભૂપે,
બારી મધ્યે | છીપી રહી કપા | ટાન્તરે છન્ન રૂપે,
ત્યારે ચિંતા | તુર નૃપ થયો | ચિત્ત માંહે વિચાર્યું ;
'જેને આપી | ઉદર દુહિતા | સર્વ તેણે હરાવ્યું.

એજન પૃ. ૪૭

આ, સામાન્ય રીતે યતિ માનનારના યતિભંગો છે. એ ભંગોમાં યતિના સિદ્ધાન્તનો અસ્વીકાર રહ્યો નથી. અને આ છેલ્લા શ્લોકના યતિભંગો તો યતિભંગના અપવાદોમાં ગણી શકાય એવા છે.

એવો જ બીજો નવો ગણવા જેવો પ્રયોગ તે પંદરમા શતકના બીમના 'સદયવત્સપ્રબન્ધ'માં આવે છે. તેણે સદયવત્સના લગ્નપ્રસંગનું 'ધઉલ' લખ્યું છે જેમાં વચ્ચેવચ્ચે ચામર આવે છે. આપણે તેની ત્રણ કડીએ નીચે ઉતારીએ :

[હઉ ધઉલ : ધન્યાસી]

આસણ તણઉ અણાવિઉ એ નરવરિઇં તરલ તુરંગ,
સાહણપતિ પલણાવિઉ એ પલાણિ પતંગ,
તીણઉ વરરાઉ ચડાવિઉ એ. ૯૪

ચામર :

ચડંતિ પેવિ જે જુડંતિ તે તરંગ આણ્યૂ,
જે સુદ્ધખિત્ત સાલિહુત્ત લક્ષણે વખાણિઉ,
પાયા લહું તિ ફીકી પયડ હેામ દીઉ આસણે,
સોહાત સુદયવત્સવીર તે તુરંગ આસણે. ૯૫

ચિહું દિસિ ચામર ઢલઇ એ સિરવરિ એ સોહઈ છાત્ર,
વિપ્ર વેઉધુનિ ઉચ્ચરઈ એ આઆ આગલિ એ નાનાવિધ પાત્ર.
બહુ બંદિણ કલરવ કરઈ એ. ૯૬

ચામર :

કરંતિ બંદિણા અણિક્ક મંગલિક્ક માલયં,
વિચિત્ત નિત્તિ પત્ત પાડરાગ રંગ તાલયં,
ચડી તુરંગિ ચંગિ અંગિ સાદ સુંદરી રસે,
તિ ચાલવંતિ નારિ ચ્યારિ ચામરં ચિહુ દિસે ૯૭

વર આગલિ થિઉ સંચરઈ એ આઆ રાણ લે એ સરિસઉ રાઉ,
પાયદલ પાર ન પામીઈ એ આંઆ વલીયડઉ એ નીસાણડે ઘાઉ,
હય હીસઈ ગયરાય સારસી એ. ૯૮ વૃત્તરચના પૃ. ૧૮, ૧૯

અહીં પ્રથમ કહેવાનું એ કે આ પ્રયોગથી ઉપજાતિ જેવો કોઈ નવો મિશ્ર છન્દ સિદ્ધ થતો નથી. તેમ જ કુંડળિયા અને છપ્પામાં, જેવી બે

છન્દોના સંશ્લેષથી એક નવી રચના થાય છે તેવી કોઈ નવી રચના પણ સિદ્ધ થતી નથી. બે ભિન્ન પ્રકારના છંદો કે રચનાઓ પોતપોતાને સ્વરૂપે સ્વતંત્ર રહી એક ગીતમાં ગૂંથાય છે એટલું જ બને છે. તેમાં પણ બન્ને રચનાઓનો પ્રકાર બહુ ભિન્ન જાતિઓનો નથી. કારણકે ચામર જો કે અક્ષરમેળ છે પણ આવૃત્તસંધિનો હોવાથી ત્રિકલ સંધિવાળા માત્રામેળનો જ એક પેટાવિભાગ છે. ચામર સિવાયનો જે 'ધઉલ' કે ધોળનો ભાગ રહે છે તે સ્વતત્ર રીતે જેમ ગવાતો હશે તેમ જ ગવાતો હશે. તેમાં આવતા 'એ' 'આઆ' સ્વરો એમ દર્શાવે છે કે એ રચના કોઈ લાંબે રાગે ગવાતી હશે. અને એ ગાવાનો તાલ જો પણમાત્રક હશે તો ચામર પણ તેના જ લયમાં ગવાતો હશે. આવા એક જ ગીતમાં ભિન્નભિન્ન રચનાનાં મિશ્રણોના બીજા દાખલા પણ મળે છે. અહીં વિશેષતા હોય તો તે માત્ર ચામર અક્ષરમેળ ગણાય છે એટલી જ છે. આવાં સર્વ મિશ્રણમાં રચના બદલાતાં આગળના વાક્યનો એકાદ શબ્દ પકડીને નવી ચાલ પ્રવૃત્ત કરવાની ધાટી હોય છે, તે પ્રમાણે અહી પણ કરેલું છે, પણ તે આવર્તન અહીં બે ભિન્ન રચનાને સાંકળીને એક કરવાનું કામ કરતુ નથી, માત્ર વિચારતંતુ આગળ ચલાવવાના બિંદુનું કામ કરે છે. આ જાતનું વધારે ચમત્કારક મિશ્રણ તે કવિશ્રી ન્હાનાલાલનું 'જયા જયંત'માં આવતું રાજહંસનું ગીત છે, જે ગીતમાં વચમાં વસન્તતિલકાનો શ્લોક આવે છે. એ પણ ઉપરના જેવું જ સ્વતંત્ર રચનાઓનું એક ગીતમાં થતું મિશ્રણ છે, પણ વસંતતિલકા અનાવૃત્તસંધિ અક્ષરમેળ છે એ એની વિશેષતા છે.

પણ આ સર્વ કરતાં વધારે મહત્ત્વનું અને વધારે વ્યાપક લક્ષણ તે સંસ્કૃત વૃત્તોએ એક નિયમ તરીકે પ્રાસ ગ્રહણ કર્યા તે છે. આ આખા સંગ્રહમાં એક માત્ર અપવાદ પંદરમા શતકના સોમસુન્દરસૂરિના 'નેમિનાથ નવરસ ફાગ'માં આવતા શાર્દૂલવિક્રીડિત છન્દના સાત શ્લોકો છે. આપણે તેનું એક ઉદાહરણ લઈએ :

દંતા દાડિમની કલી, અધર બે જાયા પ્રવાલી જિસી,
કીજઈ ખંજન પંખિ અંખિ સરિખા, ધારા જિસી નાસિકા,
સારી સીગિણી સામલી ભમહિ બે, વાંકી વલી વીણડી,
કાલી કિંગહુના કુમાર ફિરએ પીજાઈ લગલગ રહી.

એજન પૃ. ૬૬

છન્દની રચના બાની અનુપ્રાસ વગેરે દર્શાવે છે કે કવિને ભાષા ઉપર સારું પ્રભુત્વ હતું, એટલે કે પ્રાસ તેણે બુદ્ધિપૂર્વક આણ્યા નથી બાકી બધે

પ્રાસ સાર્વત્રિક પ્રવર્તે છે. તે એટલે સુધી કે કેટલીક જગાએ સારા કવિઓએ પણ એ ને એ શબ્દ કે શબ્દો મૂકીને પ્રાસનો દેખાવ કરેલો છે. જેમકે

(શાર્દૂલવિક્રીડિત)

તે માટે દ્વિજ, વાણિયો, મુજ સુતા એ ત્રણ્યનું સત્ય હું
જોઈને દુહિતા દ્વિજાર્પણ કરું, એવું કરું સત્ય હું;
કન્યાદાન સમે વળી મુજતણું રાજ્યાર્ધ તે આપવું;
એવો નિશ્ચય ત્યાં કર્યો દૃઢ નૃપે, જે પાપ તે કાપવું. (કડી ૧૫૨)
એજન પૃ. ૪૭

પણ પ્રાસ છોડી દીધેલો નથી. અલબત સુંદર પ્રાસો પણ ઘણા છે. આપણા પ્રાચીન કવિઓને પ્રાસ સહજ સાધ્ય હતા એ સામાન્ય સત્ય અહીં પણ પ્રતીત થાય છે. મારું વક્તવ્ય એ છે કે મુશ્કેલી પડતાં કવિએ એ ને એ શબ્દ ફરી મૂકી પ્રાસની અસર સાધી છે પણ પ્રાસ તજ્યો નથી, જે પ્રાસનું સામ્રાજ્ય સૂચવે છે. આ લક્ષણ અપભ્રંશ સાહિત્યમાંથી આવેલું છે. એ સાહિત્યમાં પ્રાસનું જોર વધતાંવધતાં છેવટે તેની એકછત્ર આણ પ્રવર્તે છે. કે. હ. ધ્રુવ પણ અપભ્રંશ સાહિત્યનું આ લક્ષણ સ્વીકારે છે. તેમની ઐતિહાસિક આલોચનામાં ભરતનાટ્યશાસ્ત્રનાં અમુક દૃષ્ટાન્તો અપભ્રંશ સાહિત્યનાં છે કે નહિ તેની ચર્ચામાં તેઓ કહે છે: "આ દૃષ્ટાન્તોમાં અંત્ય યમક કિંવા પ્રાસ છે નહિ. જો એ અપભ્રંશના સમચતુષ્પદ પદ્યબંધ હોય, તો અંત્ય યમક એમાં જોઈએ; શાથી જે અપભ્રંશ ચતુષ્પદમાં અંત્ય યમક બહુધા હોય છે જ." (૫ ઐ. આ. પૃ. ૨૮૪)

અહીં એકસાથે ઘણા પ્રશ્નો ઉપસ્થિત થાય છે. અપભ્રંશ સાહિત્યમાં પ્રાસ શાથી એટલો વ્યાપક બન્યો? છન્દ સાથે તેને કાંઈ સંબંધ છે કે તે માત્ર યમક જેવો શબ્દાલંકાર છે? તેને યમક નામ આપી શકાય કે નહિ? વગેરે. પ્રાસ આટલો વ્યાપક છતાં તેની સંપૂર્ણ ચર્ચા સંસ્કૃત કે ગુજરાતી પિંગલોમાં થઈ નથી. એ સર્વ યથાસ્થાને આગળ કરવાની જરૂર પડશે. અહીં એટલું જ કહેવું જરૂરનું છે કે પ્રાસનું અપભ્રંશમાં ગમે તેટલું મહત્ત્વ હોય, પણ અનાવૃત્તસંધિ અક્ષરવૃત્તોમાં તે માત્ર અલંકાર છે. સંસ્કૃત સાહિત્યે તેને કદી છન્દમાં આવશ્યક માન્યો નથી, અને તે ચરણને અંતે નિયત સ્થાને આવવા છતાં છન્દનું અંગ બનતો નથી. કેમ જે આ અક્ષરવૃત્તોમાં શ્લોક અને ચરણ, તેનો મેળ, તેનો આદિ અને અંત, તેમાં રહેલા લઘુગુરુના સ્થિરક્રમથી જ અને તે સાથે આવતી યતિઓથી જ નિષ્પન્ન

થાય છે. એ કશું સાધવા માટે પ્રાસ જેવી યોજનાની જરૂર પડતી નથી. અને તેથી પ્રાચીન કાવ્યના ગાળામાં સંસ્કૃત વૃત્તોએ તેને સ્વીકાર્યો ત્યારે પણ તે એક આગન્તુક અલંકાર જ રહ્યો છે; અને ઠેઠ આપણા અર્વાચીન યુગમાં પાછો તેનો ત્યાગ કર્યો તેમાં છન્દની કે કાવ્યની દૃષ્ટિએ કશી હાનિ થઈ નથી. અલબત આનો અર્થ એવો નથી કે એ અલંકાર નિરર્થક છે. અને આપણા થોડા દાખલામાં પણ જયશેખરસૂરિ, શાલિસૂરિ, કેશવદાસ, લાવણ્યસમય, રત્નેશ્વર, વગેરેએ એ અલંકારનો સુરુચિથી ઉપયોગ કર્યો છે અને ક્યાંક તો તેમણે જાણે હોંશેહોંશે છન્દના અંગેઅંગે એ અલંકારો પહેરાવ્યા છે.

પ્રકરણ ૩

માત્રામેળ છંદોનું સ્વરૂપ

મેં આગળ કહ્યું કે ગુજરાતી સાહિત્યના પ્રાચીન યુગમાં, કે. હ. ધ્રુવ જેને માત્રામેળ અને લયમેળ છંદો કહે છે, તેનો જ વિસ્તૃત ઉપયોગ થયો છે. આપણે આ યુગના છંદોની ઐતિહાસિક સમાલોચના કરીએ તે પહેલાં માત્રામેળ અને લયમેળ છંદોનાં સ્વરૂપ સ્પષ્ટ કરી લેવાં જોઈએ. સંસ્કૃત અનાવૃત્તસંધિ વૃત્તો, અને આ માત્રામેળ છંદો જેને ટૂંકમાં હું જાતિ કહીશ* એ, છંદોના બે તદ્દન સ્વતંત્ર પ્રવાહો છે. બેની વચ્ચે કોઈ પણ પ્રકારનો સંબંધ નથી. આગળ સ્પષ્ટ થશે તે પ્રમાણે બન્નેના મેળ કે સંવાદનાં તત્ત્વો અત્યન્ત ભિન્ન છે. પણ આ માત્રામેળ અને લયમેળ વચ્ચે આપણે આગળ જોઈશું તેમ, માર્મિક સંબંધ છે. એ સંબંધ પણ આપણે અહીં સ્પષ્ટ કરવો જોઈએ, અને આપણી ઐતિહાસિક સમાલોચનામાં આપણે જોઈશું કે ઐતિહાસિક વહેણોમાં એકબીજાની રચનાઓ એકબીજા વર્ગમાં વારંવાર વહ્યા કરે છે.

હવે માત્રામેળ રચના કે જાતિઓના સ્વરૂપનિરૂપણમાં મુખ્ય એ કહેવાનું છે કે એ રચના અમુક સંધિનાં અમુક સંખ્યાનાં આવર્તનોથી થાય છે, જેમકે ચરણાકુળ કે પાદાકુલક ચતુષ્કલ સંધિનાં ચાર આવર્તનોથી થાય છે.

---

* पद्यं चतुष्पदी तच्च वृत्तं जातिरिति द्विधा ।
वृत्तमक्षरसंख्यातं जातिर्मात्राकृता भवेत् ।।

પદ્ય ચાર પાદવાળું હોય છે, અને વૃત્ત અને જાતિ એવા તેના બે પ્રકારો છે. વૃત્ત અક્ષરની નિયત સંખ્યાવાળું હોય છે, અને જાતિ માત્રાથી થયેલી હોય છે.

वृत्तरत्नाकर ઉપર નારાયણની ટીકા

ચરણાકુળ : કેરી,નો વિ,શ્વાસ ન, કીજે,
સારું, મનુષ ન.હીં સમ,જી જે,
જાદવ, હતા બ,હુ જશ,વાળા,
કેદ્દ ક,પથી થ,યા મુખ,કાળા.

આ સંધિઓ અલ્પવિરામ જેવા ચિહ્નથી મેં છૂટા પાડેલા છે. આમાં ગુરુની બે માત્રા અને લઘુની એક ગણતાં દરેક ગણ ચાર માત્રાનો થઈ રહેશે. અને એ ચાર માત્રા લઘુથી કે ગુરુથી ગમે તે રીતે પૂરી કરવાની છે. તે ક્યાંક ગાગા ક્યાંક ગાલલ ક્યાંક લલલલ ક્યાંક લગાલ એવાં જુદાંજુદાં રૂપોથી પૂરી થયેલી છે. અર્થાત્ આમાં લઘુ કે ગુરુનું સ્થાન, સંસ્કૃત અક્ષરમેળ વૃત્તોની પેઠે નિયત નથી. ઉપરના દાખલામાં લલગા રૂપ આવતું નથી પણ ઉપરનાં રૂપોની પેઠે એ પણ આવી શકે. બીજી પંક્તિને બદલે આપણે આવી

સારૂં. મનુષ્ય, નવ જા,ણી જે

પંક્તિ મૂકીએ તો તેમાં ત્રીજે સંધિ લલગા થાય છે અને છંદને હાનિ થતી નથી. અક્ષરમેળમાં ગુરુને સ્થાને બે લઘુ આવી શકતા નહોતા, અને ત્યાં ગુરુને માટે આપણે ગા સંજ્ઞા રાખેલી હતી, એટલે ગાને આપણે પરિવૃત્તિ-અસહ ગુરુની સંજ્ઞા જ રહેવા દઈ, આ પરિવૃત્તિસહ ગુરુને માટે નવી દા સંજ્ઞા રાખીએ અને એ રીતે હવે આ સંધિઓ માટે દા અને લ થી સંધિની સંજ્ઞાઓ નિષ્પન્ન કરવા પ્રયત્ન કરીએ. દા બરાબર બે માત્રા છે. તો દાદા બરાબર ચાર માત્રા થાય એ દેખીતું છે. પણ સાદી દાદા સંજ્ઞામાં ચતુષ્કલના ઉપર જણાવેલા બધા પ્રસ્તારો આવી શકશે નહિ એ તરત સમજાશે. દા બરાબર ગા અથવા લલ છે. તો દાદા બરાબર ગાગા ગાલલ લલગા લલલલ થઈ શકશે પણ લગાલનો તેમાં અંતર્ભાવ થઈ શકશે નહિ. એ એક રીતે ઇષ્ટ છે કારણ કે ઘણી દાદાની રચનાઓમાં આપણે લગાલનો નિષેધ કરવાનો આવે છે. એટલે દાદા બરાબર લગાલ સિવાયનાં બધાં ચતુષ્કલ રૂપો. હવે પ્રશ્ન રહેશે કે લગાલ સાથેનાં પાંચેય રૂપોનો નિર્દેશ કરવા કેવી સંજ્ઞા રાખવી? હું તેને માટે વચ્ચે સંબંધક ચિહ્નવાળી દાદા સંજ્ઞા એટલે દા-દા આવી સંજ્ઞા યોજું છું. આથી સર્વ વ્યવહાર ચાલી શકશે.

ઉપરની પંક્તિઓ વધારે ચોકસાઈથી જોતાં જણાશે કે એક પંક્તિના ચાર સંધિઓમાં દા-દાનાં જુદાંજુદાં રૂપો વપરાયાં છે પણ અંત્ય સંધિમાં ગાગા એવું એક જ રૂપ અપવાદ વિના આવે છે. ચરણાકુળના લક્ષણમાં અંતે એક કે બે ગુરુ આવશ્યક છે એવું વિધાન થાય છે. દલપતરામ

આના લક્ષણમાં કહે છે:

'છે ગુરુ બે જો કેવટ ઠામે, છંદ નકી ચરણાકુળ નામે.'

અને 'બે' શબ્દ નીચે ટીપ છે કે અંતે એક ગુરુ હોય તોપણ નભે. અને (દલપત પિંગળ : માત્રામેળ છંદ ૧૩.) પણ એટલાથી એ છંદ અક્ષરમેળ નથી બનનો તેમ જ એટલું લક્ષણ સ્વતંત્ર રીતે પણ અક્ષરમેળનું નથી બનતું કારણકે આખા છંદનો મેળ તો એ ચતુષ્કલ સંધિઓના આવર્તનોથી જ બને છે. પંક્તિનો અંત દઢ કરવા ત્યાં એક કે બે ગુરુ આવે છે. અને આવું બીજા ઘણા છંદોમાં પણ થાય છે, ત્યાં છન્દનો મેળ વિકાર પામે છે એવી શંકાને અવકાશ રહેતો નથી.

આ ચરણાકુળની આપણી સંજ્ઞામાં ઉત્થાપનિકા કરવી હોય તો નીચે પ્રમાણે કરાય :

ચરણાકુળ : દાદા દાદા દાદા $\frac{\text{ગા}}{\text{દા}}$ગા

અંત્ય ગા તો ચોક્કસ છે. પણ કેટલાકને મતે આખો અંત્ય સંધિ બે ગુરુથી કરવો જોઈએ. એટલે કે અંત્ય સંધિના દાગા કે ગાગા એવા બે વિકલ્પો છે. તે આ પ્રમાણે અંશ અને છેદના રૂપમાં બતાવેલ છે. અને સર્વત્ર એ ચિહ્નનો જરૂર પડે ત્યાં ઉપયોગ કરીશું. આ જ રીતે હીર છન્દમાં ત્રિકલ સંધિઓનાં આવર્તનો આવે છે:

હીર : વિશ્વ,પાળ, ધી વિ,શાળ, કો દ,યાળ, દેવ, રે
શોક,હારિ, સૌથી, સારી, છે ત,મારી, ટેવ, રે
જ્ઞાન,અર્ક સુખ,હરક, દુઃખ, નરક, ખાણી,નાં
આપ, ચરણ, તાપ, હરણ, પાપ,હરણ, પ્રાણિ,નાં
દલપત પિંગલ માત્રામેળ છંદ ૧૮

અહીં પણ ત્રિકલો જુદાંજુદાં દેખાડવા અલ્પવિરામ કર્યું છે. આ છંદમાં સાત ત્રિકલો છે અને અંતે એક ગુરુ આવે છે, જે પંક્તિનો અંત દઢ કરવા આવે છે. અલબત આઠમું ત્રિકલ પૂરુ થયેલું દેખાતું નથી તેનો ખુલાસો આગળ આવશે, પણ અહી ત્રિકલનાં આવર્તનો છે એટલું તરત સ્પષ્ટ થશે. આપણે ત્રિકલ માટે દાલ સંજ્ઞા કરી શકીએ જેનાં રૂપો ગાલ અને લલલ એ જ થાય, જે બંને અહી વપરાયાં છે. આ સંજ્ઞામાં અલબત લગા રૂપનો સમાવેશ ન થઈ શકે, અને એ રૂપ ઉપર આવતું પણ નથી. પણ સમાવેશ કરવો હોય, (અને દાલ સાથે ઘણીવાર લગા આવે છે), તો ત્યાં દા-લ એવી સંજ્ઞા વાપરવી જોઈએ. છન્દની એક પંક્તિની ઉત્થાપનિકા કરવી હોય તો આમ થાય :

હીર : દાલ દાલ દાલ દાલ દાલ દાલ દાલ ગા

તે ઉપરાંત પંચકલ સંધિ પણ માત્રામેળમાં આવે છે જેનો પ્રસિદ્ધ દાખલો ઝૂલણા છે. નરસિંહનાં ઘણાંખરાં પરભાતિયાં આ છંદમાં આવે છે. દૃષ્ટાન્ત માટે એક પંક્તિ લઈ તેમાં પહેલાંની પેઠે પંચકલો જુદાં પાડી બતાવું છું :

ઝૂલણા : જે ગમે, જગત ગુરુ,દેવ જગ,દીશને,
તે તણો, ખરખરો, ફોક કર,વો

તેની ઉત્થાપનિકા આમ થાય :

દાલદા દાલદા દાલદા દાલદા
દાલદા દાલદા દાલદા ગા

હીર છન્દમાં જેમ દાલનાં સાત આવર્તનો ઉપરાંત ગા હતો તેમ અહીં પણ દાલદાનાં સાત આવર્તનો ઉપરાંત ગા છે. આ દાલદા સંજ્ઞામાં ગાલગા લલલગા ગાલલલ લલલલલ એટલાં ચાર જ રૂપો આવી શકે. લગાગા કે ગાગાલ ન આવી શકે, જો કે એ રૂપોનાં મિશ્રણો ઘણી વાર ઝૂલણામાં થાય છે. એ બધાંનો આપણે એક સંજ્ઞામાં સમાવેશ કરવો હોય તો દા–લ–દા એમ સંજ્ઞા થાય.

ચોથો એવો વપરાતો સંધિ સપ્તકલ સંધિ છે, જેનું દૃષ્ટાન્ત હરિગીત છે. આપણે તેની એક પંક્તિ લઈએ :

હરિગીત : નરદેવ ભી,મકની સુતા, દમયંતી ના,મે સુંદરી,

અહીં પણ સપ્તકલો જુદાં પાડી બતાવ્યાં છે. આની ઉત્થાપનિકા આ પ્રમાણે થાય :

હરિગીત : દાદાલદા દાદાલદા દાદાલગા દાદાલગા

અહીં પણ પંક્તિનો અંત એક ગુરુથી દૃઢ કરેલો છે.

પણ આટલામાં માત્રામેળ છન્દનું પૂરું સ્વરૂપ આવી જતું નથી, તેમ જ આટલાથી સંધિઓનાં આવર્તનોનું સ્વરૂપ પણ સ્ફુટ થતું નથી. આ સંધિઓમાં જીવાતુભૂત તત્ત્વ તાલ છે. આ દરેક સંધિની અમુક સ્થાનની માત્રા ઉપર તાલ હોય છે. જેમકે દાદા સંધિમાં પ્રથમ માત્રા ઉપર તાલ છે, જેને ઉપર ટૂંકી ઊભી લીટી કરી આ પ્રમાણે બતાવી શકાય : દાદા. ત્રિકલ અને પંચકલમાં પણ પહેલી માત્રા ઉપર તાલ છે જે દાલ દાલદા આ પ્રમાણે બતાવાય. અને સપ્તકલમાં બે તાલો છે તે દાદાલદા આ પ્રમાણે બતાવાય. દાદા ચતુષ્કલ સંધિ છે એટલે એ સંધિના પાઠમાં

પહેલી માત્રા પછી, ચારચાર માત્રા પછી તાલ આવે: ૧લી, ૫મી, ૯મી, ૧૩મી એ પ્રમાણે. એ સંધિની લાંબી રચનામાં પાછી તાલની માત્રા એ જ પ્રમાણે ગણાય. ૧૭મી, ૨૧મી, ૨૫મી, ૨૯મી. ત્રિકલ સંધિની રચનામાં ત્રણત્રણ માત્રાને અંતરે તાલ પડે ૧, ૪, ૭, ૧૦, ૧૩, ૧૬ એ પ્રમાણે. પંચકલમાં પાંચપાંચ માત્રાને અંતરે ૧, ૬, ૧૧, ૧૬, ૨૧, ૨૬ એ પ્રમાણે. સપ્તકલ સંધિ દાદાલદામાં પહેલી બે માત્રા તાલ વિનાની છે. પછી ત્રીજી માત્રા ઉપર તાલ પડે છે, અને તે પછી છઠ્ઠી માત્રા ઉપર તાલ પડે છે, તેની ઉત્થાપનિકા ફરી મૂકીએ:

હરિગીત: દાદાલદા દાદાલદા દાદાલદા દાદાલગા

માત્રાઓ ગણતાં નીચેની સંખ્યાની માત્રા ઉપર તાલ જણાશે: ૩, ૬, ૧૦, ૧૩, ૧૭, ૨૦, ૨૪, ૨૭. આ સંખ્યા ઉપરથી ક્રમ એવો જણાશે કે આમાં એક વાર ત્રણ અને પછી ચાર એમ વારાફરતી સંખ્યાઓ ઉમેરવાની આવે છે. દલપતરામે એને માટે એમ જ લખેલું છે:

ત્રીજી ઉપર પછી ત્રણ ચતુર પર એમ આઠે તાળ છે

દ. પિં. માત્રામેળ ૨૦

હવે એક રીતે કહીએ તો માત્રામેળ છન્દોમાં આ તાલ એ જ એનું જીવાતુભૂત તત્ત્વ છે અને સંધિઓ છૂટા પાડનાર પણ એ જ છે. કાવ્ય એ શ્રાવ્ય કલા છે, અને પઠનમાં આ તાલ જ મુખ્યત્વે સંધિના અને તેના આવર્તનના સંસ્કાર પાડી સંવાદ ઉત્પન્ન કરે છે. આ તાલ સંબંધી એવો નિયમ છે કે તાલની માત્રા જો ગુરુ અક્ષરમાં આવતી હોય તો તે ગુરુની પહેલી માત્રા હોવી જોઈએ. ગુરુ બે માત્રાનો છે, તેમાં તાલની માત્રા ગુરુની પહેલી હોય તો તે દોષ નથી, બીજી હોય તો ત્યાં તાલભંગનો દોષ થાય છે. નીચેની પદ્ધતિથી આ બાબત વધારે સ્ફુટ કરી શકાશે:

```
૧ ૩   ૫ ૬ ૭   ૮ ૯   ૧૧૧૨૧૩   ૧૫
સા રું,  મ તુ પ   ન, હીં   સ મ, જી   જે
૨ ૪              ૧૦        ૧૪   ૧૬
```

આમાં આગળ બતાવ્યું તેમ ૧, ૫, ૯, ૧૩મી માત્રા ઉપર તાલ પડે છે. તેમાં ૧ લી માત્રા ગુરુ અક્ષરમાં આવેલી છે. પણ ગુરુની બે માત્રા પૈકીની તે પહેલી છે. તે જ પ્રમાણે ૯મી અને ૧૩ મી પણ ગુરુ અક્ષરમાં છે, પણ ત્યાં પણ બંને જગાએ તે, તે તે ગુરુની પહેલી માત્રા છે. પાંચમી

માત્રાનો તો અક્ષર જ લઘુ છે એટલે એ વિશે સવાલ રહેતો નથી. આપણે આ પંક્તિનું પાઠાંતર નીચે પ્રમાણે કર્યું હતું:

૧ ૩	૫ ૬ ૮	૯ ૧૦	૧૧ ૧૩	૧૫
સારૂં	મનુષ્ય	નવ	જાણી	જે
૨ ૪	૭		૧૨ ૧૪	૧૬

અહીં તાલની ૫મી અને ૯મી બન્ને માત્રાઓ લઘુ છે. અને ૧લી અને ૧૩મી ગુરુ અક્ષર પર પડતી હોવા છતાં, તે તે ગુરુની તે પહેલી માત્રા છે એટલે તાલભંગ થતો નથી. પણ ધારો કે નીચે પ્રમાણે ફેરફાર કરીએ:

૧ ૨ ૪ ૬ ૮	૯ ૧૦	૧૧	૧૩	૧૫
પ્રતિષ્ઠાવાન	ન વ	જા	ણી	જે
૩ ૫ ૭		૧૨	૧૪	૧૬

અહીં છેલ્લી આઠ માત્રા પૂરતો વિભાગ એનો એ જ છે. માત્ર તે પહેલાંના વિભાગમાં આપણે એક નવો શબ્દ ગોઠવ્યો છે. આમાં પહેલી માત્રા ઉપર તો તાલ પડે છે. પણ પાંચમી ઉપર તાલ કઈ રીતે નાંખવો? પાંચમી માત્રા એક ગુરુ અક્ષરમાં આવે છે અને ત્યાં તે બીજી આવે છે. તેના ઉપર ૪ થી માત્રા છે તેને ખસેડીને તાલ કઈ રીતે નાંખવો? માત્રાની કુલ સંખ્યા પૂરી છે છતાં અહીં તાલભંગ થાય છે. અને પઠન કરતાં તરત જણાશે કે પૂર્વના મેળથી એનું પઠન થઈ જ શકતું નથી. તાલને માટે ખુલ્લી માત્રા ઉપલબ્ધ થતી નથી. એ તાલની માત્રા ખુલ્લી મળી શકે માટે સંધિઓ છૂટા રાખવાનો, તાલની માત્રા પૂર્વે અક્ષર પૂરો કરી દેવાનો, નિયમ કરવામાં આવેલો છે. માત્રામેળ છન્દ માટે પંક્તિની કુલ માત્રાસંખ્યા મળી રહે એટલું બસ નથી, પણ તેના સંધિ છૂટા પડવા જોઈએ અને તાલ નાંખવા માટે ખુલ્લી—ગુરુ અક્ષરમાં દટાઈ ગયેલી નહિ પણ ખુલ્લી—માત્રા મળવી જોઈએ. આ બાબત દલપતરામે પોતાના પિંગલમાં બરાબર દર્શાવેલી છે:

તાળની કળ ને પાછલી મળ્યે ન તૂટે તાળ;
આવી મળે જો આગલી તાળ તૂટે તતકાળ. ૧૭

દ. પિં. પૃ. ૬

આપણાં પિંગલોમાં ઉપર જણાવ્યા પ્રમાણે ચતુષ્કલ, ત્રિકલ, પંચકલ અને સપ્તકલ એવા ચાર પ્રકારના સંધિઓ છે અને બધી રચનાઓ આ સંધિઓથી જ થાય છે. હવે પ્રશ્ન એ થાય છે કે આ સંધિઓનાં સ્વરૂપો

કેવી રીતે સિદ્ધ થયાં ? આ સંધિની માત્રાસંખ્યા અને તેમાં નિયત થયેલું તાલનું સ્થાન, તેને ઘડનારું તત્ત્વ શું છે ? આનો મારો જવાબ એ છે કે સંગીતના અમુકઅમુક તાલોના અનુસંધાનથી આ સંધિઓનાં સ્વરૂપો નક્કી થયાં છે. સંગીતના તાલોની એક માત્રાને સ્થાને ભાષાના અક્ષરની એક માત્રા મેળવવાથી સંધિઓ અસ્તિત્વમાં આવ્યા છે, અને સંધિ અંદરનો તાલ તે, તે તે સંગીતના તાલમાંથી તે સ્થાને ઊતરી આવેલો છે. સંગીતમાં અનેક તાલો છે પણ તેમાંથી ૮ માત્રાની લાવણી કે ૧૬ માત્રાના ત્રિતાલમાંથી ચતુષ્કલ સંધિ, ૬ માત્રાના દાદરામાંથી ત્રિકલ સંધિ, ૧૦ માત્રાના ઝપતાલમાંથી પંચકલ સંધિ અને ૧૪ માત્રાના હોરી કે દીપચંદીમાંથી સપ્તકલ સંધિ ઊતરી આવેલો છે. સદ્‌ગત બર્વે જેમણે સંગીત અને પિંગલ બન્ને ઉપર પુસ્તકો લખેલાં છે તે પોતાના ગાયનવાદન પાઠમાળા પુસ્તક ૧ માં પૃષ્ઠ ૬૯ મે સંગીતના તાલોનું કોષ્ટક આપે છે તેમાં દરેક તાલમાં આવતી કુલ માત્રાસંખ્યા સંખ્યાંકથી બતાવી, તેમાં તાલ આવે તે માત્રાની સંખ્યા નીચે, તાલની નિશાની મૂકેલી છે:

લાવણી:	૧	૨	૩	૪	૫	૬	૭	૮								
	÷		—		૦		—									
ત્રિતાલ:	૧	૨	૩	૪	૫	૬	૭	૮	૯	૧૦	૧૧	૧૨	૧૩	૧૪	૧૫	૧૬
	÷				—				૦				—			
દાદરો:	૧	૨	૩	૪	૫	૬										
	÷			૦												
ઝપતાલ:	૧	૨	૩	૪	૫	૬	૭	૮	૯	૧૦						
	÷		—			૦		—								
હોરી–દીપચંદી:	૧	૨	૩	૪	૫	૬	૭	૮	૯	૧૦	૧૧	૧૨	૧૩	૧૪		
	÷			—				૦			—					

સંગીતના તાલોની ઝીણવટ છોડી ટૂંકમાં એટલું કહી શકાય કે અહીં÷નિશાની કરેલો સમતાલ તે સૌથી મહત્ત્વનો છે, ૦ આ નિશાની કરેલો ખાલી તે તેથી ઊતરતા મહત્ત્વનો છે, અને—નિશાની કરેલો તાલ તેથી ઊતરતા મહત્ત્વનો છે. સંગીતની માત્રા કેવળ કાલની બનેલી છે, અને તે સંગીતના કોઈક સ્વરથી પૂરવાની હોય છે.— ક્વચિત્ કોઈક જ ટૂંકો માત્રાનકારા સ્વરશૂન્ય પણ જાય છે; અહીં એ માત્રાને સ્વરથી પૂરવાને બદલે ભાષાના અક્ષરની માત્રાથી પૂરેલ છે. અને એ રીતે સંધિઓ અસ્તિત્વમાં આવેલ છે. દરેક તાલની કુલ માત્રામાંથી બબ્બે સંધિઓ બનેલા છે. લાવણીમાં ૮ માત્રા છે તો તેનાથી બે ચતુષ્કલો બન્યાં. તેના દરેક અર્ધનો એકેક સંધિ બન્યો. લાવણીમાં અને ત્રિતાલમાં ચારચાર માત્રાને અંતરે તાલ છે,

તો આપણી ચતુરસ્ર રચનાઓમાં પણ ચાર ચારને અંતરે તાલ પડે છે. દાદરો ૬ માત્રાનો તાલ છે, તો તેના પણ અર્ધમાંથી એક ત્રિકલ સંધિ બન્યો. એ જ પ્રમાણે દસ માત્રાના ઝપતાલના અર્ધમાંથી એક પંચકલ સંધિ બન્યો, હોરી કે દીપચંદીમાંના અર્ધમાંથી એક સપ્તકલ સંધિ બન્યો. આ સપ્તકલ સંધિ ગાલગાગા જે આપણે લીધો છે, તે જરા ખુલાસો માગે છે. દીપચંદીની માત્રા નીચે પ્રમાણે મૂકેલી છે:

દીપચંદી :	૧	૨	૩	૪	૫	૬	૭	૮	૯	૧૦	૧૧	૧૨	૧૩	૧૪
	+			—				०			—			

આ પ્રમાણે અક્ષરમાત્રાને આપણી સંજ્ઞામાં ઉતારવી હોય તો સંધિ ગાલગાગા થાય. એનાં આવર્તનો નીચે પ્રમાણે મુકાય:

૧		૪		૮		૧૧		૧૫		૧૮		૨૨		૨૫	
ગા	લ	ગા	ગા	ગા	લ	ગા	ગા	ગા	લ	ગા	ગા	ગા	લ	ગા	ગા

હવે આમાં જો કે સંધિઓ ભિન્ન કરીને મૂક્યા છે અને તે તાલથી એક-બીજાથી ભિન્ન છે પણ ખરા, પણ ખરી વાત એ છે કે સંગીત કે કાવ્ય-પાઠ તેના તાલ સાથે એક અવિચ્છિન્ન પ્રવાહમાં ચાલ્યું જાય છે. અને તેમાં અમુક અંતરે, પુનરાવર્તન કર્યાની પેઠે, તાલોનાં આવર્તનો ચાલ્યા કરે છે. તેમાં તમે સંધિ ક્યાંથી શરૂ થતો ગણો તે સાપેક્ષ સગવડનો પ્રશ્ન છે. એ રીતે ઉપરનાં આવર્તનોમાંથી જુદાજુદા સ્થાનથી પ્રારંભ કરી જુદાજુદા સપ્તકલ સંધિઓ નિષ્પન્ન થઈ શકે:

ગાલગાગાગાલગાગાગાલગાગાગાલગાગા

પ્રથમ ગાથી સાત માત્રા ગણતાં ગાલગાગા સંધિ થાય. બીજા લથી સાત માત્રા ગણતાં લગાગાગા સંધિ થાય. ત્રીજા ગાથી સાત માત્રા ગણતાં ગાગાગાલ સંધિ થાય અને ચોથા ગાથી સાત માત્રા ગણતાં ગાગાલગા સંધિ થાય. આ ચારેય સંધિઓ દીપચંદીમાંથી જ ઊતરી આવ્યા છે. અક્ષરમેળ પિંગળની દૃષ્ટિએ આ ચારેય સંધિઓ પરસ્પર ભિન્ન છે, અને એમાંના એકની રચનામાં બાકીના સંધિઓ આવી શકે કે કેમ, ન આવે તો ક્યાં ક્યાં આવે, એ આવે તો રચના કે સંધિના સ્વરૂપ ઉપર શી અસર થાય વગેરે

ઝીણવટના પ્રશ્નો ઊભા થાય. પણ એ બધા જ સપ્તકલ સંધિઓ છે અને જ્યાં પિંગલની દૃષ્ટિએ ભિન્ન છે એટલું આપણે માટે અહીં પૂરતું છે. એ પિંગલની દૃષ્ટિએ ભિન્ન છે એટલું જ નહિ, એ ભિન્નભિન્ન રૂપોમાંથી ભિન્નભિન્ન પિંગલરચનાઓ નિષ્પન્ન થઈ છે. જેમકે, દલપતરામે આપેલો ઉધોર:

ઉધોર: દાદા દાલ દાદાગાલ

આ પણ સપ્તકલ સંધિનું જ એક રૂપ છે. આમાં બેને બદલે દલપતરામે ત્રણ તાલ કેમ નાખ્યા એની ચર્ચા અહીં નહિ કરીએ પણ સપ્તકલનું આ રૂપ અહીં વપરાયું છે એટલું આ ઉપરથી સ્પષ્ટ થશે. એ જ પ્રમાણે પંચકલનાં ત્રણ રૂપો થઈ શકે:

દાલદાદાલદાદાલદા

પહેલા અક્ષરથી પાંચ માત્રા ગણતાં પહેલાં જણાવેલું દાલદા થાય, બીજાથી શરૂ કરતાં લદાદા થાય અને ત્રીજાથી શરૂ કરતાં દાદાલ થાય. આ પૈકી દાદાલથી થયેલી દીપકરચના દલપતરામે આપી છે:

દીપક: દાદાલ દાગાલ

અને ભુજંગી: લગાગા લગાગા લગાગા લગાગા

એ લદાદા સંધિ ઉપરથી ઉપજાવેલું અક્ષરમેળરૂપ છે, જે આપણે પહેલા પ્રકરણમાં જોઈ ગયા છીએ. એ જ રીતે આગળ જતાં દાલ જેવો બીજો ત્રિકલ સંધિ લદા થાય જેની કોઈ માત્રામેળી રચના નથી. પણ ભુજંગીની પેઠે તેની અક્ષરમેળ રચનાઓ છે, જેના પ્રસિદ્ધ દાખલા પૈકીનો ચામર આપણે ગયા પ્રકરણમાં જોયો. એને પંચચામર પણ કહે છે અને દલપતપિંગલમાં તે નારાચને નામે સંગ્રહાયો છે. આમાં લગાનાં આઠ આવર્તનો આવે છે, અને તેની અર્ધ સંખ્યાનાં આવર્તનોથી પ્રમાણિકા બને છે—લગાનાં ચાર આવર્તનોથી. દાદા સંધિનાં આવર્તનોમાંથી આવા સમાન માત્રાસંખ્યાના બીજા સંધિઓ થવા શક્ય નથી, એ દેખીતું છે.

આ સંધિઓનો સંગીતના તાલોની માત્રા સાથેનો સંબંધ સ્પષ્ટ થયાથી પિંગલના ઘણા પ્રશ્નો ઉપર પ્રકાશ પડે છે. આપણે આગળ કહી ગયા કે તાલની માત્રા આગલી માત્રા સાથે મળેલી ન હોવી જોઈએ, પણ

તેનો એક અપવાદ છે. દલપતરામે તાલની માત્રાનો ઉપર જે નિયમ આપ્યો તે પછી તરત તે નીચે પ્રમાણે અપવાદ કરે છે :

તાલ લગારક તૂટતાં, ગણે ન ગુણિજન દોષ;
લાગે કવિતા લંગડી તો સુણી નહિ સંતોષ.

પણ આ તાલ 'લગારક તૂટતાં' એનો અર્થ શો ? એ લગારક ક્યારે તૂટ્યો ગણાય, અને ક્યારે વધારે તૂટીને કવિતા લંગડી થઈ ગણાય ? આપણે ચરણાકુળની દલપતરામે આપેલી પંક્તિમાં થોડો ફેર કરી તાલભંગનું દૃષ્ટાન્ત ઉપસ્થિત કર્યું હતું. તે આ હતું :

પ્રતિષ્ઠવાન નર જાણી જે

આનો લગાત્મક ન્યાસ લગાગાગાલ દાદા ગાગા એમ થાય. હવે લગાર તાલ તૂટયા છતાં કવિતા લંગડી ન થયાનું દૃષ્ટાન્ત દલપતરામના એ ચરણાકુળોમાં જ મળે છે. પ્રથમ દૃષ્ટાન્તમાં આપેલી કડીની પછીની કડીમાં જ એ આપે છે :

કિંચિત, કરતાં, કો દિન, ભૂલ્યા,
સેવોં કેક નહિ; ફરશો, ફૂલ્યા.
જે નર, સાપ જ,તનથી, ઝાલે,
તે મૃત્યુ પા,મે - કો, કાળે, ૮૨

દ. પિં. પૃ. ૧૩

આમાં પણ મેં ચતુષ્કલો છૂટાં બતાવવા નિશાનીઓ કરી છે અને તેમાં બીજી પંક્તિના પ્રથમાર્ધમાં ચતુષ્કલો જુદાં પડી શકયાં નથી તે સરતમાં આવશે :

૧ ૩ ૪ ૬ ૭ ૮
સે વોં કે ક ન હિ
૨ ૫

આમાં પાંચમી માત્રા ગુરુ અક્ષરમાં દટાયેલી હોવાથી તાલ માટે ખુલ્લી મળતી નથી. બીજી રીતે કહેતાં ચચ્ચાર માત્રાનાં ચતુષ્કલો છૂટાં પડતાં નથી. છતાં આનાથી કવિતા લંગડી થતી નથી એમ ગણેલું છે. આટલા ભાગનો લગાત્મક ન્યાસ આ પ્રમાણે થાય : ગાલગાલલલ. તાલભંગનો લગાત્મક ન્યાસ ગાલગાગાલ હતો. હવે આ બેમાં એવો શો ફેર પડી ગયો, કે જેથી એક

રચના નિર્વાહ્ય ગણાઈ અને બીજી અનિર્વાહ્ય ગણાઈ? આનો જવાબ ચતુષ્કલ જેમાંથી ઊતરી આવ્યો છે તે મૂળ લાવણીતાલમાંથી મળે છે.

લાવણીમાં ઉપર જોયું તેમ તાલ નીચે પ્રમાણે આવે છે:

૧ ૨ ૩ ૪ ૫ ૬ ૭ ૮

આના અર્ધમાથી એકેક ચતુષ્કલ બન્યો. અને તેની પ્રથમ માત્રા ઉપર તાલ ઊતરી આવ્યો. પણ આમાં પહેલી માત્રા ઉપર આવતા તાલ ઉપરાંત એક ગૌણ તાલ ત્રીજી માત્રા ઉપર પણ આવે છે, જે આડી લીટીથી બતાવેલો છે. એ તાલને પણ આપણા પિંગલના સંધિમાં ઉતારીએ—અલબત્ત ગૌણ સ્થાન આપીને—તો એ સંધિમાં પહેલી માત્રા ઉપર પ્રધાન તાલ અને ત્રીજી પર ગૌણ તાલ આવે, જે આપણે, પ્રધાન માટે લાંબી અને ગૌણ માટે તે કરતાં ટૂંકી લીટી કરી, આ પ્રમાણે બતાવી શકીએ : દાં દાં. હવે ચતુષ્કલ રચનાઓનાં ચતુષ્કલની પહેલી માત્રા ઉપરનો તાલ સચવાઈ રહે તો બસ છે, જો કે ઘણાંખરાં ચતુષ્કલોમાં પ્રધાન અને ગૌણ બન્ને તાલ સચવાય છે, જે બાબત ચરણાકુળની પંક્તિમાં માત્રાસંખ્યા બતાવી છે તે ઉપરથી માલૂમ પડશે. ખરી રીતે ચતુષ્કલની જગાએ લગાલ આવે એ સિવાયનાં બધાં રૂપોમાં બન્ને તાલો સચવાય છે. હવે તાલ તૂટતાં છતાં રચના લંગડી ન થવાનું કારણ એ છે કે ત્યાં ચતુષ્કલની પ્રથમ માત્રા ઉપરનો તાલ નિરવકાશ બનતાં પણ ચતુષ્કલની ત્રીજી માત્રા ઉપરનો ગૌણ તાલ સચવાય છે, અને તેથી રચના નિર્વાહ્ય બને છે. ચતુષ્કલના પ્રધાન અને ગૌણ બન્ને તાલ નિરવકાશ બનતાં રચના અનિર્વાહ્ય બની જાય છે. ઉપર દર્શાવેલી નિર્વાહ્ય અને અનિર્વાહ્ય રચનામાં ફેર આ જ છે. બન્નેનાં લગાત્મક રૂપો મૂકવાથી તે જણાશે :

	૧ ૩ ૪ ૬ ૭ ૮
નિર્વાહ્ય	ગાલગા લલલ
	૨ ૫
	૧૨ ૪ ૬ ૮
અનિર્વાહ્ય	લગા ગાગાલ
	૩ ૫ ૭

નિર્વાહ્ય રચનામાં પ્રધાન તાલની પાંચમી માત્રા ખુલ્લી નથી મળતી પણ ગૌણ તાલની સાતમી માત્રા મળી રહે છે અને તેથી તાલ ઊગરી જાય છે. અનિર્વાહ્ય રચનામાં પ્રધાન તાલની પાંચમી અને ગૌણની સાતમી બન્ને માત્રાઓ દટાઈ ગયેલી છે. એ આખું ચતુષ્કલ તાલ વિનાનું રહી જાય છે.

અને તેથી જે તાલભંગ થાય છે તે અનિર્વાહ્ય બને છે. આ બાબત તેના શાસ્ત્રીય સમર્થન સુધી ગયા વિના સદ્‌ગત બ્રવેએ સ્વીકારેલી છે. ગાયન-વાદન પાઠમાળા પુસ્તક ૧. વિભાગ ૩, છંદોગીત વિનોદ પૃ. ૧૧૨ મે માત્રાસંધિ વિશે લખતાં તેઓ કહે છે :

ચકાર સંજ્ઞા ચગણ જે, ચતુર માત્રની ખાસ;
જગણ ન આવે તેહમાં, એ મન રાખ ઉજાસ. ૫૩

ચચ કદિ બે સાથે મળે, તો તેના આદેશ;
લગ.ગાલગા ને વળી ગાલગાલગા બેશ. ૫૪

ચતુષ્કલ માટે એ ચ સંજ્ઞા રાખે છે. અને બે ચ એટલે બે ચતુષ્કલોની જગાએ ક્વચિત્ લગાગાલગા અને ગાલગાલગા આવી શકે એમ લખે છે. આ બન્નેમાં પાંચમી માત્રા ગુરુમાં દટાયેલી છે, પણ સાતમી ગૌણ તાલ માટે ઉપલબ્ધ થાય છે, અને તેથી રચના તાલભંગમાંથી બચી જાય છે એ જ સિદ્ધાન્ત છે. ખરી રીતે આને લદાગાલદા અને દાલગાલદા કહેવી જોઈએ.

ઉપરના દોહરામાં બ્રવે ચતુષ્કલોનાં રૂપોમાંથી જગણ લગલને બાદ કરે છે. અને એ એક રીતે ખરું છે. આર્યામાં જે ચતુષ્કલો આવે છે તેમાં એકી સ્થાનમાં એટલે કે ૧ લા, ૩ જા, ૫ મા, ૭ મા ચતુષ્કલને સ્થાને લગાલ આવી શકતો નથી. અને બીજી પણ મહત્ત્વની ચતુષ્કલ રચનાઓમાં એકી સ્થાને તેને નિષિદ્ધ ગણેલો છે. તેનો ખુલાસો પણ ઉપર જણાવેલ ગૌણ તાલની યોજનાથી મળી જાય છે. લગાલ એ એક જ એવું ચતુષ્કલરૂપ છે, જેમાં ગૌણ તાલની ત્રીજી માત્રા ગુરુમાં દટાઈ ગયેલી છે. એ ગૌણ તાલ ગુરુના ગર્ભમાં આવી જવાથી એ રૂપ ઘણું વિકટ બનેલું છે. વળી ત્યાં ગૌણ તાલ લુપ્ત થતો હોવાથી એવાં રૂપો લગોલગ આવવાથી રચનાનો મેળ બગડે છે. ચતુષ્કલ રચનાનો લય અસ્ખલિત શરૂ થાય એટલા માટે આ ગૌણ તાલ-લુપ્ત જગણ પ્રારંભમાં નિષિદ્ધ ગણેલો છે, અને બે જગણ સાથે આવવા ઇષ્ટ નહિ હોવાથી પછી આવી રચનાઓમાં તેને એકી સ્થાનમાં જ નિષિદ્ધ ગણવાનો નિયમ કરી નાંખ્યો છે. આ પ્રમાણે આ ગૌણ તાલના સ્વીકારથી પિંગલના ચતુષ્કલ રચનના ઘણા નિયમોનો યોગ્ય શાસ્ત્રીય ખુલાસો મળી રહે છે. અલબત અહીં ઉમેરવું જોઈએ કે ગુજરાતીમાં માત્રામેળ રચનાઓમાં, બીજી શિથિલતાઓ સાથે આ જગણનિષેધના પાલનમાં પણ શિથિલતા આવેલી છે.

ઉપર દર્શાવ્યા પ્રમાણે માત્રામેળ છંદોના સંધિને સંગીતના અમુક તાલો સાથે તાત્ત્વિક સંબંધ જણાયાથી એ છંદોના સંવાદના સ્વરૂપ ઉપર બીજી પણ અનેક રીતે પ્રકાશ પડે છે, અને તેનું સ્વરૂપ સ્ફુટ થાય છે. અહીં પ્રથમ તો એ કહેવાનું છે કે માત્રામેળ છંદોનું આ સ્વરૂપ હોવાથી તે આગળ દર્શાવેલા અનાવૃત્તસંધિ અક્ષરમેળથી અત્યન્ત ભિન્ન છે. અનાવૃત્તસંધિમેળ લઘુગુરુના અમુક સ્થિર ક્રમ ઉપર આધાર રાખે છે અને ત્યાં લઘુ અને ગુરુ બન્ને પરસ્પર અપ્રમેય છે. એ મેળ કે સંવાદ અક્ષરોના લઘુત્વ-ગુરુત્વ, તેના વજન ઉપર આધાર રાખે છે, ત્યારે માત્રામેળ છન્દોનો સંવાદ, સંગીતના તાલની પેઠે, અક્ષરો બોલાતાં જે કાલ લાગે, તે કાલની માત્રા ઉપર આધાર રાખે છે. માટે જ અહીં એક ગુરુ, બે લઘુ બરાબર છે,—આ રચનાઓમાં એક ગુરુ, છન્દઃપઠનમાં, બે લઘુ જેટલો સમય લે છે. અનાવૃત્તસંધિમાં આવર્તનો નથી, અહીં સંધિનાં આવર્તનો છે, અને આ આવર્તન પાળતા સંધિમાં તાલ આવે છે. આમ કાલની માત્રા ઉપર છન્દના સંવાદનો આધાર હોવાથી જરૂર પડે ત્યાં દીર્ઘને દ્રુત બોલી લઘુ કરી શકાય છે, અનેક અક્ષરોને દ્રુત બોલી તેને ઓછી કાલમાત્રામાં સમાવી શકાય છે, અને લઘુને ગમે તેટલી માત્રા સુધી લંબાવી શકાય છે. આ માત્રામેળ રચનાઓને અનાવૃત્તસંધિ અક્ષરમેળ સાથે કશો જ સંબંધ નથી, ત્યારે બીજી બાજુ લયમેળ સાથે તેને ઘણો નિકટનો સંબંધ છે, કારણકે બન્ને સંગીત સાથે તાત્ત્વિક સંબંધ ધરાવે છે. બન્નેમાં તાલનું તત્ત્વ છે. આ પ્રમાણે માત્રામેળ અને અનાવૃત્ત સંધિ અક્ષરમેળ અત્યન્ત ભિન્ન હોવાથી બન્નેના બંધારણનાં લક્ષણો પણ અત્યન્ત ભિન્ન છે. સામાન્ય રીતે આપણે બન્નેમાં યતિ આવે છે એમ કહીએ છીએ, બન્નેમાં પ્રાસ કે તુકાંત આવી શકે છે એમ કહીએ છીએ, પણ આ બન્ને લક્ષણો આ બન્નેના સંબંધમાં સ્વરૂપથી અને છન્દ સાથેના સંબંધમાં, અત્યન્ત ભિન્ન છે.

પ્રથમ યતિ લઈએ. અનાવૃત્ત સંધિ અક્ષરમેળમાં યતિ એ રચનાના બંધારણનો માર્મિક અવિશ્લેષ્ય અંશ છે. તે આવશ્યક હોય ત્યાં તેના વિના શ્લોકનું બંધારણ સંવાદમય થાય નહિ. શ્લોકપઠનમાં યતિને સ્થાને વિરામ આવે છે, અથવા યતિસ્થાને આગલા સ્વરનું વિલંબન થાય છે, અને એ વિરામ કે વિલંબનને લીધે ત્યાં શબ્દ પૂરો થવો જોઈએ એવો નિયમ કરાયો છે. હવે માત્રામેળમાં પણ પિંગલો છન્દના સ્વરૂપનિરૂપણમાં યતિનો ઉલ્લેખ કરે છે પણ ત્યાં તેનું આ સ્વરૂપ હોતું નથી—માત્રામેળનું સ્વરૂપ

જોતાં હોઈ શકે નહિ માત્રામેળ રચનામાં નિયત તાલબદ્ધ સંધિનાં આવર્તનો આવે છે. જેમ સંગીતમાં તેમ અહીં પણ, આ આવર્તનો ગણિતની શ્રેણીઓની પેઠે, અવિચ્છિન્ન ધારામાં, તેનો અંત ન આણીએ ત્યાં સુધી સતત ચાલ્યા કરે છે, એવું તેનું સ્વરૂપ છે. આને લીધે જ માત્રામેળમાં સંધિનાં જુદીજુદી સંખ્યાનાં આવર્તનોથી જુદાજુદા છંદો થઈ શક્યા છે, જેમકે ચતુષ્કલનાં ચાર આવર્તનોથી-ચોપાઈ, છ થી રોળા કે કાવ્ય, આઠથી સવૈયો વગેરે. પણ આ રચનાઓ ગમે તેવી લાંબીટૂંકી પંક્તિવાળી હોય છતાં તે બધીમાં એક વાર ચતુષ્કલ સંધિઓનાં આવર્તનો શરૂ થયાં એટલે ૧લી, ૫મી, ૯મી, ૧૩મી એમ ચચ્ચાર માત્રાએ તાલ આવ્યા જ કરવાનો અને આવર્તનો ચાલ્યા જ કરવાનાં. પંક્તિનો અંત કે કડીનો અંત તેમાં વિક્ષેપ કરી શકશે નહિ. હવે આમાં અમુક જગાએ ભલે યતિ મૂકીએ, પણ તો ત્યાં એ યતિનો અર્થ, ત્યાં શબ્દ પૂરો થયો એવો થઈ શકશે, પણ ત્યાં એ યતિથી એ ચચ્ચાર માત્રાના સંધિના પ્રવાહમાં વિક્ષેપ કરી શકાશે નહિ,—યતિથી ત્યાં વિલંબ કે વિરામ લઈ સંધિના માપમાં ફેરફાર કરી શકાશે નહિ. જે સંધિનાં આવર્તનો ચાલતાં હશે, એ સંધિનું કાલમાન, એ યતિ છતાં, ત્યાં એનું એ જ રહેશે, તેને વધારી શકાશે નહિ. આ બાબત એક પ્રસિદ્ધ દાખલાથી નિઃશંક રીતે સ્પષ્ટ થઈ જશે. આર્યાના પ્રથમાર્ધની ઉત્થાપનિકા નીચે પ્રમાણે થાય છે:

આર્યા: દાદા દાદા દાદા | દાદા દાદા લદાલ દાદા ગા

અહીં છઠ્ઠું ચતુષ્કલ લદાલ છે તેનાં બે રૂપો થાય: એક તો લગાલ અને બીજું લલલલ. પણ આ ચતુર્લઘુ રૂપ વપરાય ત્યારે નિયમ એવો છે કે પ્રથમ લઘુ પછી શબ્દ પૂરો થવો જોઈએ. હેમાચાર્ય કહે છે: पूर्वार्द्धे षष्ठे गणे न्लेसति द्वितीयाल्लादारभ्य पदं भवति षष्ठन्लगणस्य प्रथमे ले यतिरित्यर्थः । છન્દોનુશાસન પૃ. ૨૭ ય. પૂર્વાર્ધનો છઠ્ઠો ગણ લલલલ હોય ત્યારે બીજા લ થી (નવો) શબ્દ શરૂ થવો જોઈએ, અર્થાત્ છઠ્ઠા લલલલ ગણના પહેલા લ એ યતિ આવે. આપણે આ યતિ માટે અક્ષર ઉપર અવતરણચિહ્ન કરી બન્ને પંક્તિઓ નીચે પ્રમાણે દર્શાવીએ:

દાદા દાદા દાદા | દાદા દાદા લગાલ દાદા ગા
દાદા દાદા દાદા | દાદા દાદા લ'લલલ દાદા ગા

આમાં લગાલ રૂપ વપરાય ત્યારે તો પહેલા લ પછી યતિ નથી, માત્ર લલલલ રૂપ વપરાય ત્યારે પહેલા લ પછી યતિ છે. તો એમ કહી શકાય

ખરું કે લલલલ આવે ત્યારે પહેલા લ પછી પાઠનો વિરામ કરવો અથવા ત્યાં વિલંબન કરવું ? એક જ ચતુષ્કલમાં અમુક જગાએ પ્રથમ લ પછી વિરામ કે વિલંબન ન કરવું અને અમુક જગાએ કરવું એમ કેમ બને ? એક જ સ્થાનના ચતુષ્કલને એક વાર લાંબો અને એક વાર ટૂંકો કેમ કરી શકાય ? ચતુષ્કલોનાં એકસરખાં વહેતાં આવતાં આવર્તનોમાં હરકોઈ એક ચતુષ્કલને બીજા કરતાં વધારે સમય કેવી રીતે અપાય ? ચાર માત્રાના ચતુષ્કલમાં વિરામ કે વિલંબન પેસાડો તો એ નિયત પ્રમાણવાળો સંધિ પછી ચતુષ્કલ રહી જ કેમ શકે ? તેનો સંવાદ સચવાય જ કેવી રીતે ? હેમાચાર્ય એને યતિ કહે છે પણ ત્યાં એ ઔપચારિક પ્રયોગ છે, એનો અર્થ માત્ર શબ્દ પૂરો કરવો એટલો જ થાય છે. અને હેમાચાર્યની ભાષા પણ ત્યાં ઔપચારિક પ્રયોગ જેવી જણાય છે. અર્થાત્ માત્રામેળની યતિ તે અનાવૃત્તસંધિઅક્ષરમેળવૃત્તની યતિ નથી.

અનાવૃત્તસંધિઅક્ષરમેળમાં યતિસ્થાને વિલંબન કે વિરામ આવશ્યક હતો, એનાથી જ એનું બંધારણ સિદ્ધ થતું હતું. અહીં માત્રામેળનું બંધારણ સંધિનાં આવર્તનોથી સિદ્ધ થાય છે, પછી યતિ મૂકો કે ન મૂકો, અને મૂકો તોપણ ત્યાં વિલંબન કે વિરામ થઈ શકવાનો નથી. યતિ અનાવૃત્તસંધિ અક્ષરમેળ વૃત્તોમાં બંધારણનો ભાગ છે, માત્રામેળમાં તે આગન્તુક છે, બંધારણનો ભાગ નથી. આને લીધે જ ઘણા માત્રામેળ છન્દોમાં યતિનું અને ખાસ કરીને મધ્ય યતિનું સ્થાન નિયત હોતું નથી. તેમ છતાં આનો એવો અર્થ નથી કે આ કેવળ શબ્દાન્ત સૂચક યતિની કાવ્યમાં અસર જ નથી. તેની અસર છે અને તે આપણે યથાસ્થાને જોઈશું.

માત્રામેળનું અવિચ્છિન્ન ધારા સ્વરૂપ જોતાં જ પ્રશ્ન થશે કે ત્યારે પંક્તિનો અંત કઈ રીતે દર્શાવવો ? આ અંત, બેત્રણ રીતે દર્શાવાય છે. એક તો પ્રાસથી. માટે પ્રાસને હિંદીમાં તુકાન્ત કહે છે. તુક કે કડીનો અંત બતાવવા જ એ આવે છે. જ્યાંજ્યાં સંધિઓનાં આવર્તનોથી છન્દોરચના સિદ્ધ થતી હોય ત્યાંત્યાં પંક્તિઓનો અંત ઘણે ભાગે આ રીતે બતાવાય છે. અંગ્રેજી ફારસી અરબી રચનાઓમાં પણ પ્રાસ આ જ કામ કરે છે. પ્રાસ ન હોય, તો એકસરખી માત્રાના અક્ષર સંધિઓનાં જુદીજુદી સંખ્યાનાં આવર્તનોથી જુદાજુદા છંદો ન બનાવી શકાય. પ્રાસ તુકાન્ત બતાવે છે, તુક કે કડીને એકત્વ આપે છે, પઠનમાં જાણે બે ચરણોનું એક સંપુટ રચી આપે છે. માટે જ અપભ્રંશ સાહિત્યમાં તે આટલો વ્યાપક બનેલો

છે. અપભ્રંશમાંથી પછી તે સંસ્કૃત અનાવૃત્તસંધિ અક્ષરમેળ વૃત્તોમાં પણ ગયો છે, પણ ત્યાં તે અનાવશ્યક છે. યતિ અનાવૃત્તસંધિ અક્ષરમેળમાં છંદનું અંગ છે અને માત્રામેળમાં તે આગન્તુક બને છે, તો પ્રાસ માત્રામેળમાં છન્દનું અંગ છે, અને અનાવૃત્તસંધિ અક્ષરમેળમાં તે આગન્તુક છે. એ ત્યાં અનાવશ્યક હોવાથી જ છન્દઃશાસ્ત્રમાં તે સ્થાન પામ્યો નથી. ખરી રીતે સંસ્કૃત સાહિત્યકાલમાં આપણે જેને તુકાન્ત કે પ્રાસ કહીએ છીએ તે અજાણ્યો જ હતો. માટે જ તેનું સાહિત્યમાં નામ નથી—હેઠ અર્વાચીન કાળમાં વિશ્વનાથે સાહિત્યદર્પણમાં તેને અન્ત્યાનુપ્રાસ કહ્યો. પણ પ્રાસ એ અનુપ્રાસ નથી. પ્રાસમાં એક ચરણના અન્તનો છેલ્લો અક્ષર અને ઉપાન્ત્ય સ્વર બીજા ચરણને અંતે ફરી આવે છે: અનુપ્રાસ તો માત્ર વ્યંજનના ગમે તે સ્વર સાથેના આવર્તનથી બને છે. અને તે ઘણેભાગે તો એક જ પંક્તિની અંદર આવે છે. "તમારી પાસે તો કુસુમ સરખા કાન્ત ગણજો" એમાં સે સુ અને સ ને લીધે અનુપ્રાસ થાય છે, તેમ જ કુ અને કા ને લીધે પણ થાય છે. અહીં વ્યંજન એકનો એક છે, તેની સાથેના સ્વરો જુદાજુદા છે. અનુપ્રાસ માટે એટલું બસ છે. પ્રાસમાં તો ઉપાન્ત્ય સ્વર સાથે, અંત્યાક્ષર આખો, સ્વરવ્યંજન બન્ને, એક જ જોઈએ. જેમકે કામ ધામ; ધર્મ, કર્મ. પ્રાસ એ યમક નથી. યમકમાં પાસેપાસેના બે કે વધારે અક્ષરોનું આવર્તન થાય. જેમકે

નખમા ન ખમાય જે અમે
જિવતા કૈં જિવ તાપ તે ખમે

અહીં 'નખમા' અને 'જિવતા' અક્ષરો આવર્તિત થાય છે તે યમક છે. પ્રાસને માટે માત્ર ઉપાન્ત્ય સ્વર સાથે અંત્ય અક્ષર જ ફરી વાર આવે તો બસ છે. કામ ધામ એ પ્રાસ છે, યમક નથી. છતાં આપણા વિવેચનમાં પ્રાસ અંત્યાનુપ્રાસ કે અંત્યયમક કહેવાયો. સંસ્કૃતવૃત્તમાં આ અનાવશ્યક હોવાથી તેની ચર્ચા પિંગલમાં ન થઈ તો પછીનાં પ્રાકૃત-અપભ્રંશ પિંગલમાં પણ તેની ચર્ચા ન થઈ. એટલું જ નહિ એના સ્વરૂપની ચર્ચા ન થઈ, તેમ છન્દના લક્ષણમાં કોઈ જૂજજાજ અપવાદો સિવાય તેનો ઉલ્લેખ પણ ન થયો,—જો કે બધાં જ દૃષ્ટાન્તો પ્રાસવાળાં આવ્યાં. પ્રાસને માટે કોઈ નવો શબ્દ ન યોજતાં તેને ક્યાંક અનુપ્રાસ, ક્યાંક યમક કહ્યો. માત્ર હેમચન્દ્રે યમકને જૂના અર્થમાં સાચવી રાખ્યો, અને પ્રાસને માટે અનુપ્રાસ શબ્દ વાપર્યો. હેમચન્દ્ર બધાં ગલિતકોના પાદ યમિત હોવા જોઈએ એમ

કહે છે, અને તેનાં ગલિતકોનાં દૃષ્ટાન્તોમાં પાદને અંતે પ્રાસની જગાએ બબ્બે–ત્રણત્રણ અક્ષરોના યમકો આવે છે. એ ગલિતકો જ યમક વિનાના પણ અનુપ્રાસવાળા હોય ત્યારે ખંજક કહેવાય, એવી રીતે એ બન્નેનો વિવેક કરે છે. અહીં અનુપ્રાસ શબ્દ એ પ્રાસના અર્થમાં વાપરે છે, અને એનાં દૃષ્ટાન્તોમાં પણ અંતે પ્રાસ છે. આપણા વિચક્ષણ વિદ્વાન કે. હ. ધ્રુવ પણ પ્રાસનું છન્દમાં અંગભૂતપણું સ્વીકારતા જણાતા નથી. અપભ્રંશ સાહિત્યમાં તેનું વ્યાપકત્વ સ્વીકારે છે, પણ અન્યથા સંસ્કૃત સાહિત્યમાં માત્ર શબ્દાલંકાર ગણાયેલા યમકમાં તેનો અન્તર્ભાવ કરે છે. ઐતિહાસિક આલોચનામાં તેઓ કહે છે :

"એ શબ્દ વ્યુત્પત્તિમાં સં. અનુપ્રાસ સાથે અને અર્થમાં સં. યમક સાથે સંબંધ ધરાવે છે. વર્ણ કે વરડીની આવૃત્તિ તે અનુપ્રાસ, અને વર્ણના સમૂહની આવૃત્તિ તે યમક. બન્ને શબ્દાલંકાર છે. પ્રાચીન યમકમાં આધુનિક પ્રાસનો અન્તર્ભાવ થાય છે. પ્રાસના બે પ્રકાર છે. એક ચરણના અંત્ય ભાગને તે પછીના ચરણના અંત્ય ભાગ સાથે જોડનારો યમક તે અંત્ય પ્રાસ. એને સાધારણ બોલીમાં પ્રાસ કહે છે. ચરણના ખંડોને પરસ્પર જોડનારો જે યમક, તે આંતરપ્રાસ.''

અહીં સદ્‌ગત ધ્રુવ પ્રાસને એક પ્રકારનો યમક જ ગણે છે. એમનું એ કથન માત્ર આંતરપ્રાસને લાગુ નથી પડતું, પણ ચરણાન્ત પ્રાસને પણ પડે છે. તેઓ ચરણાન્ત પ્રાસ ચરણોના અંતોને સાંધે છે એટલું જ કહે છે, પણ ચરણના અંતનું એ જ મુખ્યત્વે દ્યોતન કરે છે, પંક્તિઓની બબ્બેની કડીઓ—તૂકો રચે છે, પઠનમાં જાણે ચરણોનાં સંપુટો રચે છે, એ તરફ એમનું લક્ષ ગયું નથી. એ પ્રાસને શબ્દાલંકાર જ ગણે છે, છન્દનું માર્મિક અંગ નથી ગણતા. ખરી રીતે, આ બધું, જેમ સંસ્કૃત વ્યાકરણના વળગામાં આપણી ભાષાનું સ્વતંત્ર વ્યાકરણ નથી થતું, તેમ સંસ્કૃત પિંગલના વળગામાં સ્વતંત્ર પ્રાકૃત પિંગલ પણ નથી થયું, એમ જ દર્શાવે છે.

પણ આનો અર્થ એવો નથી કે જ્યાંજ્યાં પ્રાસ હોય ત્યાંત્યાં ચરણ પૂરું થયું માનવું. પ્રાસ ચરણાન્તદ્યોતક હોવા ઉપરાંત કેવળ અલંકારક પણ છે, અને ઘણીવાર એ રીતે પણ વપરાયો છે ઘણીવાર પિંગલકારોએ આવી જગાએ ચરણાન્ત ગણી પણ લીધો છે, જે આગળ આપણે અમુકઅમુક છન્દોની ચર્ચા વખતે જોઈશું એટલે કે અપભ્રંશ કાળમાં

પ્રાસ ચરણાન્તદ્યોતક છે, અને ઉપર કે. હ ધ્રુવ કહે છે તેમ કેવળ શબ્દાલંકાર પણ છે.

અને પ્રાસ સર્વત્ર ચરણોના અંતને જોડવા જ આવે છે એમ નથી. ક્યાંક ક્યાંક તેના વિચિત્ર અપવાદો મળી આવે છે. ક્વચિત્, પ્રાસ ચરણોના અંતોને જોડવાને બદલે, ચરણમાં મધ્યયતિથી પડતા ખંડોના અંતોને માત્ર સાંધે છે, અને એ પંક્તિના ચરણાન્તો પ્રાસથી મુક્ત હોય છે. અહીં પણ પ્રાસ પંક્તિનો અંત તો દર્શાવે જ છે, પણ પંક્તિઓનાં દ્વિકો, સંપુટો નથી રચી આપતો. કદાચ પ્રશ્ન થાય કે, એ પ્રાસવાળા ખંડોને જ ચરણો ગણી લઈએ તો શું ખોટું? પણ એવાં દૃષ્ટાન્તોનો પ્રવાહ જોતાં એમ માનવું ઉપપન્ન જણાતું નથી. આવો એક પ્રાસ બીજા પ્રકરણમાં માલિની છન્દનો આવી ગયો :

નિરુપમ ફુલ આલી, રૂપની ચિત્ર સાલી

વગેરે. અહીં કવિનું છન્દનું પ્રભુત્વ જોતાં તેણે ભૂલથી મધ્યયતિને ચરણાન્ત યતિ માની લીધી હશે એવી શંકાને સ્થાન રહેતું નથી. તેમ જ આ કોઈ એકલદોકલ દાખલો નથી. પ્રસિદ્ધ રત્નેશ્વરના મહિનાગાં આ જ છન્દના આવા જ પ્રાસો આવે છે, અને તે બધા જ શ્લોકોમાં. આપણે એક દાખલો લઈએ :

સુણ ધન મુજ વાણી, વર્ષંતુ રાખ પાણી,
ક્ષણ ઈક થિર રે'ને, કૃષ્ણની વાત કે'ને;
મધુપુર થકી આવ્યો, શા સમાચાર લાવ્યો ?
મધુરી મુરલી મીઠો, કૃષ્ણજી ક્યાં ય દીઠો ?

પ્રાચીન કાવ્યસુધા ભા. ૧ પૃ. ૧૧૬

અર્થાત્ આવા પ્રાસો મધ્યયતિથી પડતા ખંડોને સાંધે છે અને તે સાથે ચરણાન્તનું પણ દ્યોતન કરે છે એમ જ કહેવું પડશે. અપભ્રંશ સાહિત્યમાં આવાં દૃષ્ટાંતો મળે છે. વિક્રમના ૧૧ મા શતકના પૂર્વાર્ધમાં થયેલા પ્રસિદ્ધ કવિ પુષ્પદંત, જે અનેક છન્દોના પ્રયોગો કરે છે તેણે, મહાપુરાણમાં આવા પ્રયોગો કર્યા છે :

पत्तिया सणाहणेहगत्तिया ।
मुत्तिया णिमीलयच्छिवत्तिया ।
कामए णिसाविरामजामए ।
इच्छए सुहावहं णिरच्छए ।

મહાપુરાણ ખંડ ૧. ૩, ૫. પૃ. ૪૦

આને દલપતરામનો ૧૧ અક્ષરનો સેનિકા હું ગણું છું, જે રણપિંગલમાં પણ પૃ. ૨૯૧ મે ૫૧૮મા છન્દ તરીકે આપેલ છે. તેનો ન્યાસ

સેનિકા : ગાલ ગાલ ગાલ ગાલ ગાલ ગા

એ પ્રમાણે થાય. તે આવૃત્તસંધિ અક્ષરમેળ છે. તેમાં પહેલા ત્રણ અક્ષરે મધ્યયતિ મૂકી એ અક્ષર ખંડ અને બાકીના અષ્ટાક્ષર ખંડને અંતે પ્રાસ મેળવ્યો છે. આ ખંડોને આવાં વિષમ સંખ્યાનાં ભિન્ન ચરણો માનવા કરતાં તેને સેનિકાની અગિયાર અક્ષરની પંક્તિ માનવી વધારે ઉચિત છે. અને ત્રણ અને આઠ અક્ષરનાં પાદોવાળો આવો કોઈ છન્દ કોઈ પિંગલમાં મળી આવતો પણ નથી. રોળા અથવા કાવ્યનો પણ આવો પ્રયોગ મહાવંશમાં મળે છે :

सुरसिंधुसरिहिं देहलिय धरिवि पइसरणु करिवि ।
पुव्वावरेसु परिसंठियाइ वइरट्ठियाइं ।
वेयड्ढगिरिहि श्रोइल्लयांइं सुघणिल्लयाइं ।
चंडाइ मेच्छखंडाइं ताइं दोसाहियाइं ।

મહાપુરાણ ખંડ ૧. ૧૩, ૧૦. પૃ. ૨૩૦

ભવિસયત્તકહાના સાતમા સંધિમાં પણ આવો પ્રયોગ છે :

दूसहपियविओयसंतत्तउ मुच्छइं पत्तउ ।
सीयलमारुएण वणि वाइउ तणु अप्पाइउ ।
करयलि नायमुद्द सजोइवि पुणुपुणु जोइवि ।
तेण पहेण पुणु विसंचल्लिउ विरहिं सल्लिउ ।

ભવિસયત્તકહા પૃ. ૫૦

કનકામરના કરકંડ ચરિઉમાં પણ આવો જ પ્રયોગ છે :

जं कियउ आसि चक्केसरेण सगणायसिरेण ।
जिणण्हवणावच घियदहियएहिं पयघडसएहिं ।
गच्छंतइ दिणयरे करिवि तिण्णि रयणीहिं दोण्णि ।
जयरयणकरानलितूरएहिं सहिपूरएहिं ।

કરકંડચરિઉ પૃ. ૧૦૫

આ ત્રણે ય દૃષ્ટાન્તોને હું ૨૪ માત્રાના કાવ્ય કે રોળાનાં માનું છું. તેમાં સોળ માત્રાએ યતિ મૂકીને એ ખંડો કરેલા છે અને બન્ને ખંડોને અંતે પ્રાસ મેળવ્યા છે. કરકંડુચરિયના અંગ્રેજી ઉપોદ્‌ઘાતને પૃ. ૪૯ મે આને અજ્ઞાત છંદ કહ્યો છે અને તેનું સ્વરૂપ એવું કહ્યું છે કે તેનું પહેલું ચરણ ૧૬ માત્રાનું અને બીજું ૮ માત્રાનું છે અને બન્ને પ્રાસ મળે છે. પણ ભવિસયત્તકહાના ઉપોદ્‌ઘાતમાં (પૃ. ૩૨) એને કવ્વ કે કાવ્ય દલપતરામનો કાવ્ય કે રોળા કહેલો છે તે યથાર્થ છે. માત્ર વિચિત્ર પ્રાસને લીધે આનું સ્વરૂપ સમજવામાં મુશ્કેલી આવે છે. તેનો પ્રાસ તે ચરણાન્ત પ્રાસ નથી પણ સોળ માત્રાએ યતિ મૂકી તેથી પડતા ખંડનો પ્રાસ છે. યતિસ્થાન અને પ્રાસ બન્ને અપરિચિત છે તેથી ભ્રાંતિ થાય છે, પણ આ જાતના પ્રાસોનો આખો ઓઘ જોતાં વસ્તુનો પૂરો ખુલાસો થઈ જાય છે.

મેં ઉપર કહ્યું કે અપભ્રંશમાં પ્રાસ વ્યાપક બનતો જાય છે પણ સમાજમાં તેમ સાહિત્યમાં પણ નવું વલણ બળવાન થતું જાય તેની સાથે-સાથે તેની પહેલાંનું તેની વિરુદ્ધનું વલણ પણ થોડો સમય ચાલુ રહે છે. પ્રાચીન ગુજરાતીમાં કોઈ કોઈ જગાએ પ્રાસ વિનાની રચનાઓ મળી આવે છે. સંસ્કૃત વૃત્તોમાં પ્રાસનો પ્રવેશ થયા છતાં બીજા પ્રકરણમાં આપણે જોયું કે પ્રાસ વિનાના વૃત્તોના દાખલા પણ છે તેમ માત્રામેળ છંદો એટલે જાતિઓમાં પણ પ્રાસ વિનાની કડીઓ ક્વચિત્ આવે છે. આપણા કવિઓ પૃ. ૨૭૧મે શ્રી કે. કા. શાસ્ત્રી પંચપંડવચરિત્રની ઠવણી ૭મીમાં પ્રાસ વિનાના સોરઠા આવે છે એવી નોંધ કરે છે. દેશીઓમા પણ કોઈ કોઈ રચના પ્રાસ વિનાની મળી આવે છે. આ જ કૃતિનું અવતરણ આપણા કવિઓમાં પૃ. ૨૬૬મે છે તે પણ પ્રાસ વિના છે, જો કે આ કૃતિમાં તો સંધિઓ પણ પ્રતીત થતા નથી, એટલે એને પિંગલની કૃતિ પણ ગણી ન શકાય. પાછળ એવી જ કૃતિઓ અન્યત્ર પણ મળે છે :

પંડવતણઉ ચરીતુ જે પઢએ જો ગુણઇ સંભલએ
પાપતણઉ વિણાસુ તસુ–રહઇ એ હેલા હોઇસી એ

આપણા કવિઓ પૃ. ૨૬૬

ઢાલ એણી પરિ રાજ કરંત દેશી–રાગ–ગોડી

તેહનો તિહુયણ પાલ રે, ત્રિ સુત તેહનઈ
દોઇ સુતા શીલઇ ભલી એ— ૭૨

જયેષ્ઠ કુંમર નિરંદ રે, બીજો મહીપાલ;
કીર્તિપાલ ત્રીજો સહી એ— ૭૩

પ્રેમલદેવી ધેય રે, જે સંગ સેનાણી
કૃષ્ણદેવને તે વરી એ— ૭૪

દેવલદેવી જેહ રે, નગરી કાબેરી
પૂરણરાયનઇ તે વરી એ— ૭૫

આ. કા. મ. ૮,૬૮

આ રચનામાં પણ સંધિઓ પ્રતીત થતા નથી. લગભગ લાંબા રાગડામાં ગદ્ય હોય એવું જણાય છે. બીજાં મૌક્તિકોમાં પણ આવી નિષ્પ્રાસ ત્રિપદીઓ મળી આવે છે, જેનો ફરી ઉલ્લેખ આગળ ત્રિપદીઓના નિરૂપણમાં આવશે. પણ નિષ્પ્રાસ રચના વિશે બોલતાં એ કહેવું પ્રસ્તુત છે કે દરેક કડીને છેડે ધ્રુવખંડ હોય ત્યાં પ્રાસની અપેક્ષા રહેતી નથી, પ્રાસનું એટલે તુકાંત બતાવવાનું કામ ત્યાં ધ્રુવખંડ કરે છે, એવી કૃતિઓને નિષ્પ્રાસ ગણવી ન જોઈએ. જેમકે આપણા કવિઓમાં જ આગળ બતાવેલી :

પદ રાગ વસંત ॥ દિવ વીવાહલઉ ॥

પીંપલગચ્છિ ગરૂઉં ગુણનિલઉ એ વીરદેવ-સૂરિહિં પાટિ એ
અચલ વધામણું એ ૧૮૬

વીરપ્રભસૂરિ ગહગહઇ એ તાસુ પાટિ હીરાણંદસૂરિ એ
અચલ વધામણું એ ૧૮૭

આપણા કવિઓ પૃ. ૨૪૦

પણ ટેક ન હોય એવી ગરબીજેવી કૃતિઓ પણ મળી આવે છે જેમાંની બે સદ્ગત નરસિંહરાવે એક જગાએ ઉતારી છે. હું એમનું આ વિષયનું આખું અવતરણ ઉતારું છું, પ્રસ્તુત હોવાથીઃ

"...સંસ્કૃત વૃત્તોમાં એ યમક (rhyme)ના સાધ્યાથી કર્ણને વિષમતા લાગતી નથી, પણ માત્રામેળ ગુજરાતી છન્દોમાં યમક વિનાની રચના કાનને કાંઇક ઉદ્વેગકર બને છે; અને તેથી વિશેષ ગરબી, દેશી, વગેરે રચના-માં તો યમક ના આવે તો વધારે ઉદ્વેગ થાય છે. આ વાતમાં અપવાદ-રૂપ એક જ કાવ્ય સ્મરણમાં આવે છે એ એક જૂની લૌકિક ગરબી છે; એમાં ગરબીના સંગીતનું સૌંદર્ય જ એવું છે કે યમક નથી એ વાત જ

ભૂલી જવાય છે, વાત ધ્યાનમાં જ નથી ચઢતી......એ ગરબી સાંભળીને તમે પણ મારા આ વિચારોને મળતા આવશો. એ ગરબી આ છે:

આસો માસો શરદ પુન્યમની રાત્ય જો,
ચાંદલિયો ઊગ્યો રે સખિ! મ્હારા ચોકમાં;
ચાંદલિયા! તું ચાલીશ માં ઊતાવળો;
વ્હાણું વાયાને રહી છે થોડી વાર જો.

(પ્રયોગથી દર્શાવ્યું)

આ વિધાન કર્યા પછી લાંબી મુદતે ઈ. સ. ૧૯૧૬ના આખરમાં એક બીજી સુન્દર ગરબી યમક વિનાની મને મળી; હેનું સૌંદર્ય પણ નિર્યમકતાથી અભગ્ન રહેલું જણાશે; આ એ ગરબી:

રૂડો જમુનાંજીનો આરો, કદમ્બ કેરી છાયા રે,
ત્હાં કંઈ બેઠાં રાધાજી નાર કસુંબલ ઓઢી રે;
હેને કસુંબલે કસબી કોર, પાલવ રૂડો ઝળકે રે,
ત્હાં કંઇ આવ્યો કહાનુડો દાણી, છેડો લીધો તાણી રે.
દસ સાદ કરે દીનોનાથ, ન બોલે નારી રે;
"બોલો બોલો રાધા! ગોરાં નાર, અબોલા આ શાને રે?"
"વ્હાલે હીરના હીંચોળા બંધાવી હીંચોળ્યા હમને રે.
હવે અંતરમાંથી વીસારો, ઘટે નહિ તહમને રે;
વ્હાલે ફૂલના પછેડા હોરાડયા વ્હાલે મ્હારે હમને રે,
હવે ખેંચી ખેંચી લ્યો છો, ઘટે નહિ તહમને રે."

આ ગરબીની પ્રથમ ૭ પંક્તિઓ તદન અન્ત્ય યમકરહિત છે. છતાં સુન્દરતા ઘટતી નથી; બાકીની પંક્તિઓમાં હમને અને તમને એ નબળા યમક જ છે."

અહીં કારણમાં ઊતર્યા સિવાય નરસિંહરાવે પ્રાસના મહત્ત્વ વિશે સાચું જ કહ્યું છે. ઉપરની ગરબીઓમાં પ્રાસની અપેક્ષા જ ઉપસ્થિત થતી નથી એમ તેઓ કહે છે. મારો નમ્ર મત એવો છે કે અપેક્ષા ઊભી થાય છે જ. તેઓ માને છે કે આવી ગરબીઓ વિરલ છે પણ શ્રી. મેઘાણીના રઢિયાળી રાત, ચૂંદડી, વગેરેના સંગ્રહો જોતાં આવી પ્રાસ વિનાની અનેક ગરબીઓ મળી આવશે. આગળ કહી ગયો તેમ ઘણીખરી આવી ગરબીઓમાં ધ્રુવનો ખંડ કે શબ્દ પ્રાસનું કામ આપે છે, પણ છતાં પ્રાસ વિનાની

પણ ઘણી છે. ઘણાં ભજનો પણ પ્રાસ વિનાનાં મેં સાંભળ્યાં છે અને એ સર્વને હું કલાની કચાશ જ સમજું છું. એ સર્વનો નિર્વાહ થાય છે તેના સંગીતની મીઠી હલકથી.

પણ તુકાન્ત કે ચરણાન્ત પ્રાસ વિનાની આંતરપ્રાસની પણ એક પરંપરા હતી એમ જણાય છે, જો કે એ પરંપરા બહુ લાંબો સમય ચાલી હોય એમ જણાતું નથી. આ પરંપરાના સૌથી સારા દાખલા જનાર્દનના ઉષાહરણમાં મળે છે. જનાર્દનની દેશીઓમાં ચરણાન્ત પ્રાસ પણ આવે છે પણ ચરણાન્ત પ્રાસ વિનાની કેવળ આંતરપ્રાસવાળી દેશીઓની રચના ધ્યાન ખેંચે એટલી છે. કે. હ. ધ્રુવ એ વિશે કહે છે: "બસેં બાવીસ કડીનું ઉષાહરણ આખું એ વિવિધ દેશીમાં રચ્યું છે. એમાં આંતર-પ્રાસની એકપદી દેશી જનાર્દનને વિશેષ પ્રિય હોય એમ જણાય છે; શાથી જે એ બંધ બાર કડવાંમાં એણે વાપર્યો છે." (પ્રાચીન ગુર્જર કાવ્ય પૃ. ૧૯, ૨૦) આપણે દાખલાથી આ જોઇએ:

કડવું ૬

બાણાસુર કૈલાસિ સંચરુ પરણમિઅ એ; સ્વામી ય એ,
દાયક પદતણુ એ.
સેવક સંગ્રામ માગઇ બલ ભર્યું એ, કિમ કર્યું એ
સ્વામી મુઝ બલ તોલીઇ એ.
કર કેડ કરઇ બલ બૂઝવા એ, ઝૂઝવા એ
વાણી વલી વલી બોલઇ એ.
વલતાં શંકર બોલિયા. કૃષ્ણરૂપિ એ તહો ભૂપિ એ
નારિ કારણિ ઝૂઝસ્યૂં એ.
વચન સુણી રાય હરખિઆ એ, ભુજ નરખિઆ એ
આનંદસ્યૂં ઘરિ આવિઉ એ.
રા સહ સુંદરી આવઇ. ભણઇ જનાર્દન ઘોલી રસઘન
કરઇ કેસર છાંટણા એ.

એજન પૃ. ૭૭-૭૮

આખું કડવું ૭ પંક્તિનું છે. ચરણાન્ત પ્રાસ નથી. પણ દરેક પંક્તિમાં આંતરપ્રાસ છે. 'બલ ભર્યું.' 'કિમ કર્યું;' 'બૂઝવા' 'ઝૂઝવા' વગેરે આંતર-પ્રાસો છે. ચરણાન્ત પ્રાસ નથી તેથી અહીં બબ્બે પંક્તિઓનાં સંપુટો નથી

રચાતાં, દરેક પંક્તિ છૂટી રહે છે. ભાલણના દશમસ્કંધમાં આ જ જાતનો પ્રયોગ છે :

પદ ૨૮૯ રાગ દેશાખ

ઉદ્ધવ કહેજો કૃષ્ણને એક સંદેશો રે, કંસ ને પાપ ઘણાં પાછલાં રે હાં.
એક વાર મારે જો આંગણે આવે રે, વેણુ બજાવે[1] મારા શ્યામજી રે હાં.
એક વાર તારું મુખડું નિહાળું રે, દુઃખડું ટાળું પેલા ભવતણું રે હાં.
રાજવેષ અહીં આવીને દેખાડો રે, ભલીને ભવાડો માતા દેવકી રે હાં.

ભાલણકૃત દશમસ્કંધ પૃ. ૨૨૪

આવી ૩૫ પંક્તિઓનું આખું કડવું છે. આગળ જતાં પદ ૪૨૦ આવે છે (એજન પૃ. ૩૫૫) તે પણ આ જ રાગ દેશાખનું આવા જ પ્રાસવાળું આવે છે.

આ કૃતિઓની રચના પણ શિથિલ જણાય છે. તેમાં સંધિઓ પ્રતીત નથી થતા અને પંક્તિઓ પણ લાંબીટૂંકી જણાય છે. પણ ઋષભદાસના ભરતબાહુબલીરાસમાં આવી રચના છે તેમાં સંધિઓ તદ્દન સ્પષ્ટ છે.

(ઢાળ ૨ જી–દેશી–એમ વિપરીત પ્રરૂપતાં–રાગ આશાવરી. સિંધુઓ)

કાયા જંત પરે એકઠા, સઘળાં સંપી ચાલે રે
મ્હાલેરે, બેઠા વૈદ્યતણે ઘરે એ
તિણ અવસર એક આવીઓ મુનિવર તપીઓ મોટો રે
લોટો રે, જાણે ઉપશમ રસતણો એ.

આખી દેશી જોતાં ઉત્થાપનિકા સ્પષ્ટ આ પ્રમાણે થાય છે :

દાદા દાદા દાલગા, દાદા દાદા ગાગા $\frac{\text{રે}}{\text{ગા}}$

ગાગારે–, દાદા દાદા દાલગા $\frac{\text{એ}}{\text{ગા}}$

શુદ્ધ ચતુષ્કલ રચના છે. અને આવી સંધિબદ્ધ રચના પણ ચરણાન્ત પ્રાસ વિનાની છે. એ એ પ્રકારની પરંપરાનો સમર્થ પુરાવો છે.

પણ આ પ્રવાહ બહુ આગળ ચાલ્યો નથી. કે. હ. ધ્રુવ યથાર્થ કહે છે કે "રુચિ બદલાતાં આખાં કડવાં એ દેશીમાં રચાતાં બંધ

---

૧ અહીં મૂળમાં 'વેણુને વજાડો' પાઠ છે તે ખોટો જણાતાં ઉપર પ્રમાણે સુધાર્યો છે.

પડે છે. ઉત્તરકાળમાં કડવાનું મ્હોડિયું જ પ્રસ્તુત દેશીમાં બાંધવામાં આવેલું જોઈએ છીએ." (પ્રાચીન ગુર્જર કાવ્ય પૃ. ૨૦)

કડવું ૧ લું—રાગ અસાઉરી

પ્રથમિ પ્રણમૂં શ્રી ગણુરાય રે, પાય રે લાગી હું તૂંહ્નિ સ્તવૂં રે.
બ્રહ્મસુતા વાણીદાતા રે; માતા રે! યશ તાહરા મુખિ વર્ણવૂં રે.

મહાભારત ગ્રંથ ૧ પૃ. ૩૧૩

આ વિષ્ણુદાસના સભાપર્વનાં પહેલાં ત્રણે ય કડવાંમાં અને અન્યત્ર પણ ક્યાંક ક્યાંક મુખબન્ધ આ પ્રકારનો છે. ત્રિપદીના મુખબંધો, જે આગળ આવશે તે આનાથી ભિન્ન છે.

પંક્તિનો અંત બતાવવાની બીજી પદ્ધતિ તે આવૃત્ત થતા સાંધનાં અનેક રૂપોમાંથી હરકોઈ એક અમુક જ રૂપ ઘણે ભાગે એક કે બે ગુરુવાળું રૂપ અંત્ય સંધિની જગાએ નિયત કરવું તે. આપણે ચરણાકુળમાં જોયું કે અંત્ય સંધિમાં દાગા અથવા ગાગા આવે છે, પણ ક્વચિત્ ગુર્વંન્ત ન આવતાં હરકોઈ અમુક નિયત કરેલો સંધિ પણ આવે, જેમકે પદ્ધતિમાં અંતે લગાલ આવે છે. અલક કે અરિલ્લમાં અંત્ય સંધિ ગાલલ થાય છે.* પણ આ રીત હજી એટલી કાર્યસાધક નથી કારણકે સંધિનું એ રૂપ અંત્ય પહેલાં પણ આવી શકે છે, જેમકે ચરણાકુળમાં ગાગા રૂપ અને પદ્ધતિમાં લગાલ રૂપ વચમાં પણ આવી શકે છે. પંક્તિનો અંત બતાવવાને, પ્રાસ જેટલી જ સફળ અને અચૂક બીજી યુક્તિ, તે અંત્ય એક કે બે સંધિઓની બધી માત્રાઓ અક્ષરોથી પૂરી ન દેતાં અમુક સ્થાને અમુક માત્રાના પ્લુતો મૂકવા તે છે. આનાં સાદાં બે ઉદાહરણો આગળ આવી ગયાં છે. હીરછન્દ ત્રિકલનાં આઠ આવર્તનોનો બનેલો છે. પણ તેના અંત્ય સંધિમાં ત્રણે ય માત્રાઓ અક્ષરથી પૂરાતી નથી, પણ એ આખા સંધિ માટે ત્યાં એકલો એક ગુરુ આવે છે. એ ગુરુ ત્યાં ત્રણ માત્રાનો બને છે. ઝૂલણા પંચકલનાં આઠ આવર્તનોનો બનેલો છે, પણ તેના આઠમા સંધિમાં પાંચે ય માત્રા અક્ષરોથી ભરી દીધી નથી, માત્ર ત્યાં હીરની પેઠે, એક ગુરુ મૂકયો છે, જે ત્યાં પાંચ માત્રાનો પ્લુત બને છે.

* દલપતરામ લક્ષણમાં બે લઘુનો નિર્દેશ કરે છે, તેની પૂર્વે ગુરુનો ઉલ્લેખ કરતા નથી, પણ તેના લક્ષણમાં અને દૃષ્ટાન્તમાં અંત્ય સંધિ ગાલલ આવે છે, અને ત્યાં લલ પૂર્વે દૃઢ બન્ધની ખાતર ગુરુની જરૂર પણ છે.

ચરણાકુળનો અંત્યસંધિ ગાગા છે, તેનો ગાલ કરવાથી ચોપાઈ અને લગા કરવાથી જેકરીછંદ બને છે. અહીં નામો ભલે જુદાં આપ્યાં પણ તે એક જ છંદ છે અને લાંબા પરિચ્છેદોમાં ત્રણે ય છન્દોની પંક્તિઓ યથેચ્છ આવ્યે જાય છે. દલપતરામ પણ એ વાત કહે છે :

જેકરિ ચોપાઈ ચરણાકુળ, અલક વળી એ ચારેને મુળ;
ચોપાઈ કહિયે સાધારણ, તાળ બરાબર છે તે કારણ. ૮૪

આવી રીતે અંત્ય સંધિની એકાદ માત્રા અનક્ષર કરવાનો પ્રયોગ તો ઘણા છન્દોમાં જણાય છે. પણ આ પ્રક્રિયાના ચમત્કારક—હું ખરેખર એને ચમત્કારક જ ગણું છું—દાખલા તો પ્લવંગમ અને દોહરો છે જેની યથાસ્થાને આગળ ચર્ચા થશે. હાલ તો આ ચરણાન્ત સાધવાની ત્રણ ભિન્નભિન્ન પ્રક્રિયાઓનો નિર્દેશ કરવાનો જ ઉદ્દેશ છે.

આવા ઊનાક્ષરમાત્રક સંધિઓનું પઠન કઈ રીતે થાય ? એનો નિયમ સાદી રીતે કહેવો હોય તો એમ કહેવાય કે એ પઠન એવી રીતે થવું જોઈએ કે એના પઠનમાં આખુ સંધિ જેટલો જ સમય લેવાવો જોઈએ. ઊન માત્રાઓ સ્વરના વિલંબનથી પૂરી શકાય, અથવા વિરામથી પણ પૂરી શકાય. એવી રીતે સંધિની આ અનક્ષર માત્રાઓ ચરણાન્તે આવે ત્યારે યતિના જેવી દેખાય. પણ છતાં તેના સ્વરૂપમાં ભેદ રહે જ છે: અનાવૃત્તસંધિ અક્ષરમેળવૃત્તોમાં યતિના વિરામ કે વિલંબનને કોઈ નિયત માત્રાનું માપ નથી, અહીં તે વિલંબન કે વિરામ સંધિથી સીમાબદ્ધ થાય છે, અને ભિન્નભિન્ન રચનાઓમાં અંત્ય સંધિમાં રહેતી ભિન્નભિન્ન સંખ્યાની માત્રાના અવકાશ પ્રમાણે તે જુદાજુદા માપની બને છે. ખરી રીતે એ સંધિના અવકાશ ઉપર આધાર રાખે છે, પોતાના ચરણાન્ત યતિના હકથી આવતી નથી. એવો અવકાશ ચરણને અંતે આવે ત્યારે ચરણાન્તને લીધે ત્યાં શબ્દ પૂરો થયો હોય જ, પણ એમ ન હોય, સંધિની વચમાં આવ્યો હોય ત્યારે શબ્દ પૂરો ન પણ થયો હોય જેકરીમાં ચાર માત્રાને સ્થાને લગા આવે ત્યાં ગા એ શબ્દ પૂરો થાય અને ગા પછી એક માત્રા વિલંબન માટે મળે પણ ખરી, પણ ચોપાઇમાં અંતે ગાલ આવે, ગા ત્રણ માત્રાનો પ્લુત બોલાય, તો ત્યાં શબ્દાન્ત ભાગ્યે જ હોય. એ યતિ નથી જ, અવકાશ કે પ્લુતિ માત્ર છે.

આ ઊનાક્ષરમાત્રક સંધિઓને લીધે માત્રામેળમાં અક્ષરની જ્યાં બેથી વધારે માત્રાઓ હોય ત્યાં તેનો સ્વીકાર કરવો જોઈએ. આપણા

પિંગલોમાં પ્લુત સ્વીકારાતો નથી. એ પણ ખરી રીતે કહીએ તો સંસ્કૃત પિંગલની જ અસર છે. અનાવૃત્તસંધિ અક્ષરમેળવૃત્તોમાં નિયત માત્રાના પ્લુતને સ્થાન નથી જ. જે રચનાનો મેળ સમયમાત્રા ઉપર રચાયો જ નથી, તેમાં પ્લુતની માત્રાસંખ્યાનો પ્રશ્ન જ આવતો નથી. માત્રામેળમાં એ આવશ્યક બને છે, કારણ કે તેના સ્વીકાર વિના સંધિનાં આવર્તનો આપણે દર્શાવી શકતા નથી. કોઈને પ્રશ્ન થશે કે એમ પ્લુતની માત્રાસંખ્યા સ્વીકારવાથી આપણે સંગીતના ક્ષેત્રમાં ચાલ્યા જતા નથી?—અથવા પિંગલમાં સંગીતના પગપેસારાને અવકાશ આપતા નથી? મારું કહેવું કે એવી શંકાને સ્થાન નથી. માત્રામેળ રચનાઓ સંગીતના તાલની માત્રા સાથે અક્ષરમાત્રાનો નિયત સંબંધ જોડવાથી થાય છે. સામાન્ય રીતે પિંગલ સંગીતના તાલની એક માત્રા માટે અક્ષરની પણ એક માત્રા મૂકે છે, પણ અમુક સ્થાને ત્રણ કે વધારે માત્રા માટે ગુરુ મૂકે, કે લઘુ મૂકે, પણ તેનું સ્થાન અને માત્રાસંખ્યા નિયત હોય તો તે પિંગલનો જ પ્રદેશ રહે છે. જ્યાં સુધી અક્ષરવિન્યાસ ઉપરથી જ આપણે નિયત માત્રસંખ્યાના સંધિઓ અને તેનાં આવર્તનો ઓળખી શકીએ ત્યાં સુધી પિંગલની હકૂમત પહોંચે છે. જ્યારે સંગીતની તાલમાત્રા અને અક્ષરની માત્રા વચ્ચે કોઈ નિયમ જ ન રહે, અને ઘણી સંગીતની ચીજોમાં એમ થાય છે, ત્યારે તે રચના પિંગલ બહારની ગણાય. પણ ઉપર જ્યાં અન્ત્યસંધિમાં પ્લુતો આવે છે ત્યાં પ્લુતિનું સ્થાન નિયત છે. પ્લુતિની માત્રાસંખ્યા નિયત છે, અને ત્યાં સુધી આપણે પિંગલના જ પ્રદેશમાં છીએ, અને ત્યાં એ પ્લુતિનું સ્વરૂપ નિરૂપવું, અને તેનો નિયમ આપવો એ પિંગલશાસ્ત્રનું કર્તવ્ય છે.

આ પ્રકરણ પૂરું કરતા પહેલાં એક વાત હજી કહેવાની રહે છે. અપભ્રંશ છંદો આટલા બધા સ્પષ્ટ રીતે સંધિનાં આવર્તનોવાળા હોવા છતાં એ છંદોના પિંગલકારોએ છંદોનાં સ્વરૂપો જૂજ અપવાદો સિવાય, સંધિનાં આવર્તનોથી નથી બતાવ્યાં. ઘણીવાર અત્યંત કઢંગી રીતે બતાવેલાં છે. આપણાં પિંગલોની સમાલોચના એ આ પુસ્તકનો ઉદ્દેશ નથી, પણ જરૂર પડશે ત્યાંત્યાં એ તરફ મારે ધ્યાન દોરવું પડશે.

અપભ્રંશ પિંગલોએ, સંસ્કૃત પિંગલોની પેઠે, નામોનો પણ ઘણો ગોટાળો કર્યો છે. એક ને એક નામના અનેક છંદો, એક નામ સામાન્ય પ્રકારનું તેમ જ એક વિશેષ છન્દનું વાચક કરવું, નજીવા ફેરફારથી છન્દને જુદું નામ આપવું, છન્દોમાં ભેદ ન હોય ત્યાં ભેદ કલ્પીને જુદું નામ

આપવું, આ બધી આપણાં પિંગલોની ભૂલભુલામણી છે. નામો વસ્તુનું સ્વરૂપ સ્પષ્ટ કરવાને બદલે ઊલટો ગોટાળો કરે છે. આપણું સદ્ભાગ્ય છે કે આ બધાનો વિશાળમાં વિશાળ સંગ્રહ રણપિંગલમાં થઈ ગયો છે, અને આ ભૂલભુલામણી વટાવવી સુલભ થઈ પડી છે. મારા મત પ્રમાણે છન્દનું માત્ર સ્વરૂપ સમજીએ તો ચાલે.

આપણે આ પ્રકરણમાં જોઈ ગયા તેમ એ સ્વરૂપ નિયત કરનાર અંશો આટલા ગણાય : પ્રથમ તો ચાર ત્રણ પાંચ સાત માત્રાના સંધિઓ. એ સંધિઓમાં પિંગલમાં થતાં જુદાજુદા વિકલ્પો કે સ્વરૂપો, કે પ્રસ્તાર. જેવા કે દાદાલ કે દાલદા. પછી એ સંધિઓનાં એક ચરણમાં આવતાં આવર્તનોની સંખ્યા. અને એનો ચરણાન્ત બતાવનારો પ્રાસ. તે ઉપરાંત ચરણની મધ્યમાં આવતી યતિ, અને આંતરપ્રાસ, જે ઘણીવાર યતિથી થતા ખંડોને સાંધવા આવે છે તે. અને હજી સુધી પિંગલમાં દુર્લક્ષ પામેલું તત્ત્વ જે ચરણના અંતના એક કે બે સંધિઓની અક્ષરમાત્રાઓ ઓછી રાખી નિયત સ્થાને નિયત સંખ્યાની માત્રાની પ્લુતિ મૂકી ચરણાન્ત દર્શાવવો તે. આમાં આગળ બતાવી ગયો તેમ યતિ અને આંતરપ્રાસને છન્દના બંધારણ સાથે કે તેના મેળ સાથે સંબંધ નથી, જો કે તે પણ કાવ્યની ભિન્નભિન્ન ભંગીઓ છે, અને તેટલા ફેરફારથી આપણાં પિંગલોએ નવા છન્દો થયા માન્યા છે, પણ ખરી રીતે કહીએ તો, માત્રામેળના સંધિને ઓળખીએ, અને ઉપરની જે જે પદ્ધતિએ તેની પંક્તિ રચાઈ હોય તે સમજીએ તો પછી તેના છન્દના સ્વરૂપમાં વિશેષ કાંઈ સમજવાનું બાકી રહેતું નથી. આ બધી છંદોભંગીઓથી જે નવાનવા છન્દો થાય તે બધાને ભિન્નભિન્ન નામો આપવાની લેશ પણ જરૂર નથી. આપણા નવા પિંગલે એક બાજુથી મેળનું સ્વરૂપ વધારે ચોકસાઈથી નિરૂપવાનું છે તેમ બીજી બાજુથી આ નામોનો નિરર્થક ભરાવો સાફ કરવાનો છે. અને મારા નિરૂપણમાં હું મુખ્યત્વે આ તરફ લક્ષ આપીશ.

પ્રકરણ ૪

અપભ્રંશ સાહિત્યનો વારસો : કડવાબદ્ધ પ્રબંધોના છંદો

આપણે પ્રાચીન ગુજરાતી પદ્યસાહિત્યમાં વપરાયેલા છંદો જોઈએ તે પહેલાં પૂર્વતર અપભ્રંશ પદ્યસાહિત્યમાંથી તેને કયા છંદો વારસામાં મળ્યા તે ટૂંકમાં જોઈ જઈએ. અપભ્રંશસાહિત્ય સંસ્કૃતપ્રાકૃતની અપેક્ષાએ બહુ મોડું બહાર પડ્યું ગણાય. તેના મોટા ગ્રન્થો જે અત્યારે ઉપલબ્ધ છે, भविसयत्तकहा महापुराणु, जसहरचरिउ, नायकुमारचरिउ, करकंडचरिउ વગેરે તે બધા ઈ. સ. ૧૯૧૦ પછી બહાર પડ્યા છે, અને હજી વિપુલ સાહિત્ય અપ્રસિદ્ધ પડેલું છે. પણ જે બહાર પડેલું છે તેના એક ત્વરિત સિંહાવલોકનથી પણ આપણા પ્રયોજનપૂરતો તેનો ખ્યાલ આપણને આવી શકશે.

ઉપર જણાવેલા બધા ગ્રંથો સંદર્ભગ્રંથો છે. આપણા પ્રયોજન માટે પદ્યસાહિત્યના આપણે મુખ્યમુખ્ય નીચે પ્રમાણે વિભાગો કરી શકીએ. પહેલો વિભાગ વામન* પ્રમાણે નિબદ્ધ અને અનિબદ્ધ. અનિબદ્ધ પદ્ય એટલે છૂટું પદ્ય. મુક્તકો અનિબદ્ધ છે, અને છૂટાં ભજનો સૉનેટો પદો ઊર્મિગીતો લિરિકો પણ અનિબદ્ધ છે. નિબદ્ધને સંદર્ભ પણ કહે છે અને તેમાં નાટકો પણ આવે પણ આપણે તેની સાથે સંબંધ નથી કારણકે આપણા આખા પ્રાચીન સાહિત્યમાં નાટકો આવતાં નથી—અલબત્ત પ્રેમાનંદને નામે પ્રસિદ્ધ થયેલાં નાટકોને હું પ્રેમાનંદની કૃતિઓ માનતો નથી તેથી. નિબદ્ધના બીજા પ્રકારને આપણે પ્રબન્ધ કહીશું ઉપર કહેલા મહાવંશ, અને જુદાંજુદાં ગરિયો કે ચરિતો બધા પ્રબન્ધો છે. આ પ્રબન્ધોમાં કોઈ લાંબું જટિલ રચનાવાળું અનેક રસોવાળું વિવિધ પદબંધવાળું

---

* पद्यमनेकभेदम् ॥ २६ ॥ तदनिबद्धं निबद्धं च ॥ २७ ॥ संदर्भेषु दशरूपकं श्रेयः ॥ ३० ॥...दशरूपकस्यैव हीदं सर्व विलसितम्, कथाख्यायिके महाकाव्यमिति । સૂત્ર ૩૨ ઉપરની વૃત્તિ. काव्यालंकार सूत्रवृत्ति अधि १, ३

વર્ણનાત્મક કથાનક હોય છે એના કરતાં વધારે સાદું અને એક જ છંદમાં જે કથાનક હોય તેને સંઘાત કહે છે.×

'ઢોલા મારૂરા દૂહા,' પ્રસિદ્ધ દૂહાબદ્ધ 'માધવાનલ કામકુંડલાકથા' એ સંઘાતના દાખલા છે. આ ઉપરાંત પરમાત્મપ્રકાશ, પાહુડ દોહા, અને સાવયધમ્મના દૂહા બહાર પડેલા છે. આ બધામાં એક વિષયની સળંગ ચર્ચા છે. અને દરેક દૂહો મુક્તકજેવો છે, એ તરીકે તેને પર્યા કહી શકાય–જોકે કદાચ એમ કરતાં પર્યાના પારિભાષિક અર્થને જરા વિસ્તારવો પડે.

આગળ કહ્યું તેમ ભવિસયત્તકહા, મહાવંશ, વગેરે ગ્રંથો છે. આ બધાની રચના લગભગ એકસરખી છે. આખો પ્રબન્ધ સંધિઓમાં વહેંચાયેલો હોય છે, અને દરેક સંધિ કડવાંમાં વહેંચાયેલો હોય છે. દરેક કડવામાં એક વ્યાપક છન્દ હોય છે, જેવો કે પદ્ધડી, કે અરિલ્લ કે પાદાકુલક, અને એ પદ્ધડીની કડીઓ પૂરી થતાં કડવાને અંતે બે પંક્તિની ધત્તા આવે છે. એ ધત્તા ઘણે ભાગે કડવાનો ઉપસંહાર કરે છે અને

× मुक्तकं कुलकं कोषः संघातः...काव्यादर्श १–१३ તેના પર રઙ્ગી શાસ્ત્રીની ટીકાઃ कोषः श्लोकसमूहस्तु स्यादन्योन्यानपेक्षकः। એકબીજાની અપેક્ષા વિનાના શ્લોકોનો સમૂહ તે કોષ। यत्र कविरेकमर्थं वृत्तेनैकेन वर्णयति काव्ये। संघातः स निगदितो वृन्दावन मेघदूतादिः॥ જેમાં કવિ એક વૃત્તથી એક વસ્તુને વર્ણવે તે સંઘાત કહેવાય છે, જેમકે, વૃન્દાવન અને મેઘદૂત. કાવ્યાનુશાસનમાં પણ સંઘાતની આ જ વ્યાખ્યા આપી છે તે છેલ્લા ૮–૧૩ સૂત્રની ટીકામાં છેઃ एकप्रघट्टके एक कविकृतः सूक्तिसमुदायो वृन्दावन मेघदूतादिः संघातः। તેની આગલા (૮–૧૨) સૂત્રની ટીકામાં આ ઉપરાંત પર્યા નામનો કાવ્યપ્રકાર આપેલો છે. मुक्तकानामेकप्रघट्टकोपनिबन्धः पर्या। अवान्तर वाक्य समाप्तावपि वसन्ताद्येकवर्णनीयोद्देशेन मुक्तकायोमुपनिबन्धः पर्या। એક છન્દવાળો મુક્તકોનો ઉપનિબન્ધ તે પર્યા. તેમાં અવાન્તર વાક્યોની સમાપ્તિ હોય છતાં વસન્તાદિ વર્ણનના એક ઉદ્દેશવાળો મુક્તકોનો ઉપનિબંધ હોય તે પર્યા કહેવાય.

નોંધ : ઉપર અવાન્તર વાક્યોની સમાપ્તિ હોય છતાં એમ કહેવાનું કારણ એ છે કે એક મુક્તકમાં એક જ વાક્ય હોવું જોઈએ એવું તેનું લક્ષણ છે. અને હેમચન્દ્રે મુક્તકના લક્ષણમાં તે સ્પષ્ટ રૂપે કહેલું પણ છે. ૮–૧૧ ની ટીકામાં : एकेनच्छन्दसा वाक्यार्थ समाप्तौ मुक्तकं.

આગાગી અર્થનું સૂચન કરે છે. ક્વચિત્ કડવાના અંતની પેઠે કડવાના પ્રારંભમાં પણ અને વિશેષ કરીને દરેક સંધિના પ્રારંભમાં, ઘત્તા આવે છે જેને માટે આ પ્રબન્ધોમાં ધ્રુવક શબ્દ વાપરેલો મળી આવે છે. હેમચન્દ્રની દૃષ્ટિ આગળ પણ પ્રબન્ધનું આ જ લાક્ષણિક સ્વરૂપ છે. ધ્રુવા અને ઘત્તાનું લક્ષણ આપતાં તે કહે છે: सन्ध्यादौ कडवकान्ते च ध्रुव स्यादिति ध्रुवा ध्रुवकं घत्ता वा । આ સૂત્ર ઉપર ટીકા: कडवकसमूहात्मकः सन्धिः तस्यादौ चतुर्भिः पद्धडिकाद्यैश्छन्दोभिः कडवकम् । तस्यान्ते ध्रुवं निश्चितं स्यादिति ध्रुवा, ध्रुवकं, घत्ता वेति संज्ञान्तरम् । અર્થાત્ કડવાનો સમૂહ તે સંધિ. તેના આદિમાં પદ્ધડી વગેરે ચાર છંદોથી કડવું થય. તે કડવાને અંતે ધ્રુવ એટલે નિશ્ચિત આવે તે ધ્રુવા કે ધ્રુવક. તેનું બીજું નામ ઘત્તા. सा त्रेधा षट्पदी चतुष्पदी द्विपदी च । તે એટલે તે ધ્રુવા ત્રણ પ્રકારની: ષટ્પદી, ચતુષ્પદી, અને દ્વિપદી. कडवकान्ते प्रारब्धार्थोपसंहारे आद्ये छड्डणिका च । કડવાના અંતે, પ્રારંભેલા વસ્તુના ઉપસંહાર માટે ષટ્પદી અને ચતુષ્પદી આવે ત્યારે તેને ધ્રુવા ઉપરાંત છડ્ડણિકા પણ કહે છે. આ ધ્રુવાઓ સંબંધી આપણે પછી અલગ વિચાર કરીશું પણ અહીં તો એટલું જ પ્રસ્તુત છે કે હેમચન્દ્રે પણ આ પ્રબન્ધોનું આ જ સ્વરૂપ, તેના આ જ વિભાગો—સંધિ, કડવું અને કડવાને અંતે ઘત્તા એમ જ સ્વીકારેલું છે. અહીં એ નોંધવું અપ્રસ્તુત નહિ ગણાય કે આ અંગોપાંગોવાળી આકૃતિ સંસ્કૃત **મહાકાવ્ય** અને **પુરાણોને** મળતી છે. મહાભારતમાં પર્વ અને પર્વમાં અધ્યાયો આવે છે, તેમ અહીં સંધિ અને સંધિમાં કડવાં આવે છે. અધ્યાયોમાં એક વ્યાપક છંદ આવે છે અને અંતે, એ વ્યાપક છંદ કરતાં ઘણે ભાગે કોઈ વધારે લાંબા વૃત્તથી તેનો ઉપસંહાર કરવામાં આવે છે. તેમ અહીં પણ કડવામાં પદ્ધડી વગેરે જાતિ વ્યાપક રૂપે વપરાય છે અને તેને અંતે ઘત્તા આવે છે જે ઘણે ભાગે એ પદ્ધડી વગેરે કરતાં વધારે લાંબી પંક્તિની હોય છે. મહાકાવ્યમાં આ રીતે સર્ગ, અને સર્ગમાં એક વ્યાપક છન્દ અને તેના અંત તરફ એક કે વધારે, લાંબાં વૃત્તો આવે છે. મહાકાવ્યોમાં સર્ગના આદિમાં વ્યાપકથી ભિન્ન કોઈ વૃત્ત આવતું નથી, પણ પુરાણોમાં અધ્યાયના પ્રારંભમાં ક્વચિત્ અંતની પેઠે જ ભિન્ન વૃત્ત આવે છે, એ રીતે આ અપભ્રંશ પ્રબન્ધો સંસ્કૃત મહાકાવ્યો કરતાં પુરાણોને વધારે મળતા છે. ખરી રીતે આ સ્વરૂપ તેની કથનપદ્ધતિને અનુકૂળ થવા ઘડાયું છે. પુરાણો અને આ પ્રબંધો લોકસમાજ આગળ ગાઈ સંભળાવવાના હતાં. કથનના પ્રારંભમાં કોઈ ઘત્તાજેવી લાંબી

પંક્તિવાળી દ્વિપદી હોય તો તેના પ્રલંબ સંગીતથી શ્રોતાઓમાં અવધાનયોગ્ય વાતાવરણ ઊભું થાય, અને પછી કોઈ ઘોષબદ્ધ વૃત્ત કે જાતિમાં વસ્તુપ્રવાહ ચાલે અને કથનમાં વૈવિધ્ય ખાતર, વસ્તુની અવાન્તર સીમા આવે ત્યાં, પરિચ્છેદ પૂરો થાય ત્યાં, ફરી પ્રલંબ સંગીતવાળી દ્વિપદી આવી ઉપસંહાર આવે, શ્રોતાના એકાગ્ર ચિત્તને જરા આરામ મળે, તેજ ધત્તાથી નવા વસ્તુનું સૂચન થાય, શ્રોતામાં નવું કૌતુક જાગે, અને ફરી વસ્તુપ્રવાહ આગળ વધે, એ લાંબાં કથનો માટે સ્વાભાવિક સ્વરૂપ છે.

એક બીજી રીતે પણ આ પ્રબંધો પુરાણના ઘડતરને વધારે મળતા જણાય છે. મહાકાવ્યો પ્રબન્ધ છે છતાં તેનો દરેક શ્લોક એક-એક મુક્તક હોય એટલી તેની આકૃતિની કવિ સંભાળ લે છે. તે ઉપરથી કેટલાંક મહાકાવ્યો વિશે એવો આક્ષેપ છે કે તેમાં પ્રધાન વસ્તુની પ્રવાહબદ્ધતા અને અસરને ભોગે તેમાં મુક્તકની કારીગરી મહત્ત્વ પામી જાય છે. આ મતની બીજી બાજુ પણ છે, પણ અહીં એટલું કહી શકાય કે પુરાણોમાં જેમ માત્ર પ્રધાન વસ્તુના પ્રબલ પ્રવાહ તરફ જ કવિનું ધ્યાન હોય છે તેમ આ અપભ્રંશ પ્રબન્ધોમાં પણ જણાય છે. તે સાથે પુરાણોના અધ્યાયો કરતાં કડવાં ઘણે ભાગે ટૂંકાં હોય છે એ નોંધવું જોઈએ. ઘણીવાર એક કડવું કાવ્યના એક પરિચ્છેદ જેવડું જ હોય છે. આ કડવાબદ્ધ પ્રબન્ધનો આખો આકાર પ્રાચીન ગુજરાતીમાં ઊતરી આવ્યો છે. ભાલણની કાદંબરીથી આપણે કડવાબદ્ધ પ્રબંધો શરૂ થતા જોઈએ છીએ. નાકરને હાથે તે વિશેષ ઘાટ પામે છે, અને પ્રેમાનન્દને હાથે વિપુલતા પામી દૃઢ દેહ ધારણ કરે છે. અલબત્ત વિ. સં. ના સોળમા શતકના ભાલણ અને ૧૧મા ૧૨મા શતકના આ અપભ્રંશ પ્રબન્ધોને સાંધનારી ઐતિહાસિક કડીઓ આપણી પાસે નથી પણ હજી સુધી જેની સંતોષકારક નિરુક્તિ થઈ શકી નથી તે કડવું શબ્દ બન્નેના સંબંધ બતાવવા પૂરતો છે. વળી આપણા કડવા પછવાડે પણ ઘત્તાની જગાએ વલણ કે ઊથલો અને તે પણ ઘણે ભાગે બે જ પંક્તિનો હોય છે, અને જેમ અપભ્રંશ કડવાના પ્રારંભમાં ક્વચિત્ ધ્રુવક આવે છે તેમ આ આપણા કડવાને પણ એક અને ક્વચિત્ બે કે ત્રણ કડીઓનો મુખબન્ધ હોય છે. અને છતાં આપણા કડવાબદ્ધ પ્રબન્ધો આ અપભ્રંશ પ્રબન્ધોથી વપરાએલા છન્દોની બાબતમાં ભેદ દર્શાવે છે. ઉપર કહ્યું તેમ બધા અપભ્રંશ પ્રબન્ધો જાતિઓમાં લખાયા છે, ત્યારે આપણાં બધાં કડવાં દેશીઓમાં લખાયાં છે. આપણે ત્યાં જાતિબદ્ધ પ્રબન્ધો છે પણ તે આ કડવાના

નમૂનાથી ભિન્ન નમૂનાના જણાય છે. આ આપણા જાતિબદ્ધ પ્રબન્ધો અને કડવાબદ્ધ પ્રબન્ધો વચ્ચે કેટલાક મિશ્ર પ્રકારો પણ છે અને એ બધાનો ઐતિહાસિક સંબંધ પણ જોવા જેવો છે. પણ તે પ્રશ્ન હાથમાં લેવા પહેલાં આપણે આ અપભ્રંશ પ્રબન્ધોના છન્દો જોઈ જઈએ.

ઉપર કહ્યું તેમ આ પ્રબન્ધોના છન્દો બે મોટા વર્ગોમાં વિભક્ત થાય છે; કડવામાં વપરાયેલો મુખ્ય વ્યાપક છન્દ, અને મુખબંધ અને ધત્તા તરીકે વપરાયેલા અન્ય છન્દો.

આ વ્યાપક છન્દોમાં મુખ્ય પદ્ધડી ગણાય છે તે આપણે જોઈ ગયા. હેમચન્દ્ર પણ પ્રબન્ધના કડવામાં તેને જ મુખ્ય ગણે છે. હેમચંદ્ર તેનું લક્ષણ બે જગાએ જરાજરા જુદું જુદું આપે છે. સમ, અર્ધસમ અને વિષમ સંસ્કૃત વૃત્તો આપ્યા પછી તે વૈતાલીયજેવા માત્રાછંદો આપે છે જેને કે. હ. ધ્રુવ યોગ્ય રીતે માત્રાગર્ભ કહે છે, કારણ કે આ છન્દની આખી પંક્તિ નહિ પણ તેમાંનો એક અંશ જ માત્રાસંખ્યાનો બનેલો હોય છે. તે પછી માત્રાસમક પ્રકરણ આવે છે જેમાં તે સોળ માત્રાના અનેક છંદો આપે છે, માત્રાસમક ઉપચિત્રા, વિશ્લોક, ચિત્રા અને વાનવાસિકા એ બધાંનાં રૂપો અહીં જરૂરનાં નથી. મેં પરિશિષ્ટમાં આપેલાં છે તે બસ છે. તે સંબંધી એટલું કહેવું ઉપસ્થિત થાય છે કે પિંગલકૃત છન્દઃશાસ્ત્રમાં આ બધાનાં સ્વરૂપો જુદાં છે, વધારે સાદાં છે. પિંગલ અને હેમાચાર્ય બન્ને પ્રમાણે ઉપર આપેલા સોળ માત્રાના છંદોના મિશ્રણથી પાદાકુલક થાય છે, જેને દલપતરામ ચરણાકુળ કહે છે. તે પછી બે છન્દોનાં સૂત્રો પછી પદ્ધતિનું સ્વરૂપ આપેલું છેઃ चौर्नो जे जो जोलौवान्तेऽनुप्रासे पद्धतिः ચાર ચતુષ્કલો : તેમાં એકીમાં જગણ ન આવે અને અંતે જગણ અથવા સર્વલઘુ ચતુષ્કલ આવે અને અંતે અનુપ્રાસ આવે. ટીકામાં કહે છે કે એનું બીજું નામ पद्धटिका* ઉપરના

---

* પ્રાકૃતપૈંગલમાં આને पज्झटिका કહેલ છે (પૃ. ૨૧ શ્લો. ૧૨૫) તેનો એક ટીકાકાર તેને प्रोज्झटिका કહે છે. બીજો पर्यटिका કહે છે. (પૃ. ૨૧૮) રણપિંગલમાં પંઝટિકા, પદ્ધરી, પાધરી, પદ્ધરી, પજ્ઝટિકા, પ્રઝટિકા એટલાં નામો આપેલાં છે. (પૃ. ૧૮ છંદ ૪૯). પ્રાકૃતપૈંગલ અંત્ય ચતુષ્કલમાં એકલા લગાલને આવશ્યક ગણે છે. લલલલ વિકલ્પને સ્વીકારતું નથી. પણ પ્રયોગમાં સર્વલઘુ ચતુષ્કલ મળે છે. એટલે હેમચંદ્રનું લક્ષણ સાચું છે. આ વિકલ્પ નહિ જાણવાથી નાયકુમારચરિયના વિદ્વાન સંપાદક શ્રી. હીરાલાલ જૈને આ ચતુર્લઘ્વંત પંક્તિઓને અલિલ્લહ ગણી છે તે યથાર્થ નથી. જુઓ નાયકુમારચરિઉ Intro P.LIX

પાદાકુલક સુધીના કોઈ છન્દમાં પ્રાસ આવશ્યક કહ્યો નથી. અહીં જ પહેલો કહ્યો છે, એ પદ્ધતિનું અપભ્રંશપણું બતાવે છે અને ટીકામાં એ વાત કહી પણ છે: अपभ्रंशे चास्या भूयसा प्रयोगः એની ઉત્થાપનિકા આ પ્રમાણે થાય :

પદ્ધતિ : દાદા દા–દા દાદા લદાલ

એકી સ્થાને દાદા મૂકવાથી ત્યાં જગણ નિરવકાશ બને છે, અને બીજે સ્થાને દા–દા એમ મૂકવાથી તેને અવકાશ મળે છે, અંતે લદાલ મૂકવાથી લગાલ કે લલલલ આવશ્યક બને છે. પ્રાકૃતપિંગલ અને બીજાં પિંગલો પણ તેનું આ જ લક્ષણ આપે છે. પણ આ ઉપરાંત હેમચન્દ્ર પદ્ધતિનું લક્ષણ એક બીજી જગાએ પણ આપે છે. અપભ્રંશ છંદો વિશેના છઠ્ઠા અધ્યાયને અંતે તે પદ્ધડિકા આપે છે: चौः पद्धडिका। ચાર ચતુષ્કલોની પદ્ધડિકા. તે પોતે જ ટીકામાં કહે છે કે આગળ આપેલા પદ્ધતિમાં અને આમાં ભેદ એ છે કે પદ્ધતિનાં વિશેષ લક્ષણો અહીં નથી. સહેજ પ્રશ્ન થશે કે આ કેમ સંભવે ? એક જ નામના બે છન્દો તેમાં એકનું સાદું સ્વરૂપ અને બીજાનું વિશિષ્ટ એમ કેમ ? વિશિષ્ટ રૂપ શિથિલ પ્રયોગો થતાં-થતાં ઘસાઈને આવું સાદું રૂપ પામ્યું એમ સમજવું ? હું આનાથી ઊલટું જ માનું છું. હું માનું છું કે આ નિર્વિશિષ્ટ પદ્ધડિકા જ મૂળનું રૂપ હતું. એને હું, કે. હ. ધ્રુવ પદ્યરચનાની ઐતિહાસિક સમાલોચનામાં જેને પાલિ સાહિત્યનો કોકાલિય કહે છે, તેનું જ અપભ્રંશમાં અવતરણ માનું છું. કોકાલિયમાં સંધિઓ હજી બંધાયા નહોતા તે આમાં બંધાયા અને રચના પ્રાસબદ્ધ બની. અને એ સાહિત્યની વરાયેલી કેડી બની માટે એ પદ્ધતિ. પછીથી આ પદ્ધતિમાંથી ભિન્નભિન્ન રચનાઓ વિકાસ પામી. આ ઐતિહાસિક વ્યાપાર આપણે સંસ્કૃત સાહિત્યમાં પણ જોઈએ છીએ. ઋક્કાલમાંથી ત્રૈષ્ટુભ રચનાઓ પુરાણોમાં ઊતરી આવી, અને તેમાં લઘુગુરુનાં સ્થાનો નિયત થયાં. તેથી પુરાણોનો આખ્યાનકી છંદ બન્યો. આમાં આવતી રચનાઓ પછી ઇન્દ્રવજ્રા-ઉપેન્દ્રવજ્રાનાં નામો પામી અને તેની મિશ્ર રચનાનો પાછો ઉપજાતિ થયો. માત્ર પિંગલ જોતાં એમ જણાય કે ઇન્દ્રવજ્રા-ઉપેન્દ્રવજ્રામાંથી ઉપજાતિ થયો છે. પણ વાસ્તવિક રીતે ઉપજાતિ એ જ આખ્યાનકી છે અને આખ્યાનકીમાંથી ઇન્દ્રવજ્રાઉપેન્દ્રવજ્રા ઉદ્ભવ્યા છે. તેવી જ રીતે અહીં પણ સોળસોળ માત્રાની રચનાના મિશ્રરૂપ, નિર્વિશેષ રૂપ ગણાતા

પાદાકુલક અને પદ્ધડિકા એ બધા છંદોનું થઇ છે. તેમાં પણ પાદાકુલક નામ મિશ્રબંધનું વાચક છે એટલે એ ઉપજાતિની પેઠે વિશેષ રચનાઓ નામ પામ્યા પછીનું હશે, અને મૂળ સામાન્ય નામ પદ્ધડિકા જ હશે. એ જ પદ્ધડિકા, બીજી વિશેષ રચનાઓ અને પદ્ધતિ સાથે ચાલુ રહી હશે. અથવા પ્રાચીન પિંગલકારોએ સંઘરી હશે તેથી હેમચંદ્રે તેને સ્થાન આપ્યું. પદ્ધડિકા સંબંધી આ તર્કને આધાર આપનો કેટલોક સૂચક પુરાવો મળી આવે છે.

જિનદત્તસૂરિનો ઉપદેશ(ધર્મ)રસાયનરાસ ૮૦ કડીઓની પર્યા છે. તેનો છંદ ચાર ચતુષ્કલનો છે, જેનું અંત્ય ચતુષ્કલ ગાલલ છે. આનું વિશેષ નામ હેમચંદ્ર પ્રમાણે અડિલા,* અને દલપતરામ પ્રમાણે અલક અથવા અરિલ્લ છે. પણ તેનો સંસ્કૃત ટીકાકાર પ્રસ્તાવનામાં તેને પદ્ધટિકાબન્ધ કહે છે: अत्र पद्धटिकाबन्धे मात्राः षोडश पादगाः । अयं सर्वेषु रागेषु गीयते गीतिकोविदैः ॥ અર્થાત્ આ સંસ્કૃત ટીકાકાર સોળ માત્રાનો પદ્ધટિકા એટલું જ કહે છે. નમૂના માટે આ પદ્ધટિકાની એક કડી ઊતારું:

पणमह पास—वीरजिण भाविण
तुम्हि सव्वि जिव मुच्चहु पाविण ।
घरववहारि म लग्गा अच्छह
खणिखणि आउ गलंतउ पिच्छह ॥ १ ॥

અપભ્રંશત્રયી પૃ. ૨૯

આ જગણાન્ત પદ્ધતિ નથી જ. અને આપણા વિષયભૂત સાહિત્યમાં એવું એક જગાએ નહિ અનેક જગાએ જોવા મળે છે કે એક શબ્દ સામાન્ય રૂપનો વાચક હોય, અને પછી આગળ જતાં એ સામાન્યમાંથી વિકસિત અમુક રૂપોનું જ એ વિશેષ નામ બની રહે. ઢાળ એવો શબ્દ છે, અને અનેક પ્રકારના ઢાળો જોવા મળે છે, એમાંથી કડવાંમાં ચતુષ્કલબદ્ધ અને સપ્તકલબદ્ધ બે રૂપો જ ઢાળ ગણાયાં, અને કડવા બહાર ઢાળ શબ્દ સામાન્ય અર્થમાં ચાલુ રહ્યો.

---

*પ્રાકૃતપૈંગલ આને અડિલ્લા કહે છે અને લક્ષણમાં એટલો ફેર આવે છે કે અડિલ્લામાં ક્યાંય જગણ ચતુષ્કલ તરીકે આવવો જોઈએ નહિ. (પૃ. ૨૨૦ શ્લો. ૧૨૭) હેમચન્દ્ર અને દલપતરામ જગણનો નિષેધ કરતા નથી પણ તેમના લક્ષણદૃષ્ટાન્તોમાં ક્યાંય જગણ આવતો નથી. રણપિંગલમાં તેને માટે અરિલ્લ અડિલ, અલિલ્લા અલક એવાં નામો આપ્યાં છે. અને જગણને નિષિદ્ધ ગણ્યો છે. બધાં દૃષ્ટાન્તો અને પ્રયોગો જોતાં જગણનિષેધને લક્ષણ ગણવું જોઇએ. (રણપિંગલ પૃ. ૨૦ છંદ ૫૧)

ઉપર જોઈ ગયા તે પદ્ધતિના સ્વરૂપમાં હજી એક લક્ષણ નોંધવા જેવું છે, જેનો સ્ફુટ ઉલ્લેખ પિંગલકારોએ કર્યો નથી. તેમાં અંત્ય ચતુષ્કલમાં જ્યારે ચતુર્લઘુ ગણ આવે છે ત્યારે, તેના પહેલા લઘુ પછી ઘણે ભાગે યતિ આવે છે, અર્થાત્ પહેલા લઘુએ શબ્દ પૂરો થાય છે. જસહર-ચરિયના પ્રારંભના ૧ લા અને ૫ મા કડવામાં દરેકમાં આવી સર્વલઘુવાળી અકેકી કડી છે. તેના અવતરણ ઉપરથી આનો ખ્યાલ આવશે :

कहधम्मणिवद्धी का विकहमि
कहि थाइ जाइ सिव सोकखु लहमि
विगयाणयाण तेएण तरणि
पणविवइण वुज्झइ धम्मसरणि

બીજા પ્રબંધોમાં પણ મને આવા પ્રયોગો જણાયા છે. આવો જ નિયમ આર્યાના પ્રથમાર્ધના છઠ્ઠા ચતુષ્કલ લદાલ વિશે પ્રવર્તે છે, અને તેનું કારણ પણ જે ત્યાં છે તે જ અહીં છે, અર્થાત્ સર્વલઘુનું શૈથિલ્ય ટાળીને શબ્દાન્તનું વૈવિધ્ય આણવું તે.

• સંદેશરાસકમાં પણ ટિપ્પનકાર જે પદ્ધડીનું માપ આપે છે તેમાં માત્ર સોળ માત્રા અને પદેપદે પ્રાસ એટલું જ કહે છે :

सोलसमत्तउ जहिं पउ दीसइ,
अक्खरगत्तु न किं पि सलीसइ ।
पावउ पायउ जमकविसुद्धउ
पद्धडि वह इहु छंदु पसिद्धउ ॥

સંદેશરાસક પૃ. ૯

આ ટિપ્પનકાર સર્વત્ર છન્દોનું લક્ષણ એ જ છન્દમાં આપે છે એ જોતાં ઉપરનાં લક્ષણશ્લોકનો છંદ પદ્ધડી થયો. એ દલપતરામનો દાદાં દાદા દાદા દાલલ માપવાળો અડિલ્લ છે. અર્થાત્ અડિલ્લ પદ્ધડી કહેવાતો. વિશેષ તો એ છે કે સંદેશરાસકનો પદ્ધડી તે શુદ્ધ જગણાન્ત પદ્ધડી જ છે, જે શ્લોકની વ્યાખ્યામાં લક્ષણ આપેલું છે તે શ્લોક (પ્રથમ પ્રક્રમ ૨૦) જગણાન્ત પદ્ધડી છે, છતાં આ ટિપ્પનકાર ભગણાન્ત (ગાલલ) રચનામાં પદ્ધડીનું સામાન્ય સોળ માત્રાનું લક્ષણ આપે છે.

સ્વયંભૂ પોતાના પિંગલમાં પદ્ધડીના અનેક પ્રકારો સ્વીકારે છે: सत्तविहा छड्डणिया विविहाओ होन्ति तहय ताओ ॥ पद्धडिआए भविहा गीइओ होन्ति विविहाओ ॥ ॥७॥ VII page 89.

આ ઉપરાંત કડવાંમાં વ્યાપક છન્દ તરીકે પાદાકુલક પણ પુષ્કળ વપરાય છે. તેમ જ આગળ કહ્યો તે અડિલ્લા કે અરિલ્લ પણ વપરાયો છે. તે ઉપરાંત ભવિસયત્તકહાના અંગ્રેજી ઉપોદ્ઘાતમાં (પૃ. ૩૧, ૩૨) ડૉ. ગુણે સંધિ ૮, ૧૩માં સિંહઅવલોઅણુ, સિંહાવલોક વપરાયો માને છે. પ્રાકૃત પૈંગલ (પૃ. ૨૯૩ શ્લો. ૧૮૩)માં તેનું લક્ષણ આપેલું છે. તે પણ સોળ માત્રાનો છે, પણ તેમાં ચતુષ્કલનો માત્ર સર્વલઘુ અને સગણ લલગા બે જ વાપરી શકાય, બીજા ત્રણે ય ગણો લગાલ ગાલલ ગાગા નિષિદ્ધ છે એમ સ્પષ્ટ કહેલું છે. ઉપર કહેલ કડવામાં ગાગા તો આવે છે પણ લગાલ સુદ્ધાં આવે છે, જેની બાબતમાં છૂટ કે શૈથિલ્યથી ખુલાસો થઈ શકે નહિ. એક જ કડી દાખલા માટે બસ થશે:

हा पुत्त वाल, कीलइं, तुहइं
एवहिं, ताइंमि, विनडं,तु मइं

ભવિસયત્તકહા પૃ. ૫૮

આમાં પહેલી પંક્તિમાં પ્રથમ ચતુષ્કલ ગાગા છે, અને બીજું લગાલ છે. એટલે આને પ્રાકૃત પૈંગલ પ્રમાણેનો સિંહાવલોક કહી શકાય નહિ. તેને સામાન્ય પાદાકુલક જ ગણી શકાય. વળી એ પણ નોંધવા જેવું છે કે પ્રાકૃત પૈંગલ સિવાય સિંહાવલોક કોઈ બીજું પિંગલ આપતું નથી. અને ગયા પ્રકરણમાં પણ કે. હ. ધ્રુવ જેને સિંહાવલોકનું દૃષ્ટાન્ત માને છે, તેના સંધિઓ, આપણે જોઈ ગયા કે, પ્રાકૃત પૈંગલ પ્રમાણે ઊતરતા નથી. એટલે સિંહાવલોક અપભ્રંશ પ્રબંધોમાં વ્યાપક તરીકે ક્યાં ય વપરાયો નથી એમ ગણવું જોઈએ.

અપભ્રંશ ગ્રંથોમાં વ્યાપક તરીકે મુખ્યત્વે ચતુષ્કલોની ચાર આવર્તનોની સોળ માત્રાઓની જાતિઓ જ વપરાય છે. તેની પિંગલમાન્ય વૃત્તિઓ પદ્ધતિ, અરિલ્લ, ચરણાકુલ વગેરે આપણે જોઈ ગયા. મેં ઉપર કહ્યું તેમ આ બધા જુદાજુદા છન્દો નથી પણ એક જ ષોડશી જાતિની જુદીજુદી છન્દોભંગીઓ છે. આને જુદાં નામો આપવાની જરૂર નથી, અને જેને સ્વતંત્ર નામો મળ્યાં છે તે સિવાયની પણ કેટલીક છંદોભંગીઓ નોંધવા-લાયક છે. તેમાંનો એક દાખલો જસહરચરિઉમાંથી આપું છું:

उग्गदित्त तव ताव भासुरो
ता गओ मसाणं मुणीसरो

तं च केरिसं कालगोयरं
सिव सियाल दारियम गोयरं

जसहरचरिउ १, १३

આખાં દાદાનાં ચાર આવર્તનોને બદલે બબ્બે ચતુષ્કલોની જગાએ દાલગાલદા આવે છે. આપણે આગળ જોઈ ગયા કે બે ચતુષ્કલોને બદલે દાલગાલદા અને લદાગાલદા આવી શકે છે. આવી જ બીજી રચના એ જ લેખકના મહાપુરાણમાં છે :

वल्लहंतरं गंगकंपणं
एम जाम जायं पगंपणं
माणिमाण वित्थार मंथणं
सित्थवंथ संणिहिय सग्गणं

महापुराण ३४–१०

એ જ પુરાણમાં ૨૮, ૨૭માં પણ આ જ રચના છે. આની સ્વતંત્ર જાતિ તરીકે ક્યાંય ગણના થઈ નથી, છતાં આમાં એક નવીન છન્દોભંગી છે, જેનો આગળ અનેક જગાએ જુદીજુદી રીતે પ્રયોગ થયેલો મળી આવે છે.*

---

*અહીં એક શંકા ઉપસ્થિત કરી એનો વિચાર કરીએ. ગુજરાતીમાં જેને લલિત છન્દ કહીએ છીએ તેના જેવા જ પઠનવાળો અને તેનાથી અલ્પ જ ફેરફારવાળો કામદા છન્દ છે. છન્દઃપ્રભાકર તેને અક્ષરમેળ ગણી તેનો નીચે પ્રમાણે ન્યાસ આપે છે (પૃ. ૧૩૨):

કામદા : ગાલ ગાલ ગા ગાલ ગાલ ગા

છન્દોરચના તેને જાતિ ગણી તેની નીચે પ્રમાણે ઉત્થાપનિકા આપે છે. (પૃ. ૪૦૯ છન્દ ૬૯).

દાલ દાલ ગા દાલ દાલ ગા

પ્રશ્ન એ છે કે वल्लहंतरं गंग कंपणं એ છન્દને કામદા ન ગણી શકાય ? તેને અક્ષરમેળ નહિ તો જાતિ પણ છેવટ ગણી શકાય—ઉપરના દૃષ્ટાન્તમાં તેની ત્રણ પંક્તિઓ અક્ષરમેળ છે, માત્ર છેલ્લીમાં એક જ જગાએ ગાને બદલે લલ આવે છે. કામદાનો પાઠ ચતુષ્કલ સંધિનાં આવર્તનનો નથી, ત્રિકલનાં આવર્તનનો છે, પણ એ અહીં પ્રશ્ન નથી પણ ઉપરની પંક્તિએ. કામદા નથી એનું નિર્ણાયક લક્ષણ તો યતિ છે. કામદામાં પાંચપાંચ અક્ષરે શબ્દાન્ત યતિ આવે છે. ઉપરના દૃષ્ટાન્તમાં પાંચ અક્ષરે મધ્યયતિ આવતી નથી. આ પ્રમાણે શબ્દાન્ત યતિ ઘણીવાર છન્દનું નિર્ણાયક લક્ષણ બને છે.

ઉપરની બધી વ્યાપક જાતિઓ ચતુષ્કલનાં ચાર આવર્તનોની અને સોળ માત્રાની છે. તેથી વધારે આવર્તનોવાળી જાતિઓ ક્યાંક ક્યાંક વ્યાપક તરીકે વપરાઈ છે પણ તે અપવાદરૂપે જ. આમાં ચતુષ્કલોનાં છ આવર્તનોવાળી જાતિને આપણે પ્રથમ લઈએ. આ જાતિને હું કાવ્ય કે રોળાનું સામાન્ય નામ આપું છું. દલપતરામે દલપતપિંગલમાં તેનું જે સ્વરૂપ આપેલું છે તે તેનો એક વિશિષ્ટ પ્રકાર છે. દલપતરામ પ્રમાણે:

કાવ્ય: દાદા દાદા દાલલ દાદા દાદા દાગા

દાદાનાં છ આવર્તનો, આમાં સ્પષ્ટ જણાય છે. અંત દઢ બનાવવા માટે ગા મૂકયો છે તેનો દલપતરામે સ્પષ્ટ ઉલ્લેખ કર્યો નથી પણ તેના લક્ષણદૃષ્ટાન્તોમાં ત્યાં ગા છે. આમાં અગિયાર માત્રાએ યતિ આવે છે, જે માત્ર શબ્દાન્ત દર્શક યતિ છે, વિલંબન કે વિચ્છેદના રૂપની નથી—ન હોઈ શકે, કારણકે એમ હોય તો એ યતિવાળું ચતુષ્કલ બીજાં ચતુષ્કલો કરતાં વધુ લાંબું થઈ જાય અને છન્દનો મેળ તૂટે. આ યતિવાળી રચના સુંદર છે. પણ મેં આગળ કહ્યું તેમ જાતિઓમાં યતિ શરીરનું અંગ નથી, પણ આગન્તુક છે, અને તેથી હું તેના નિર્વિશેષ રૂપને કાવ્ય કે રોળાનું નામ આપું છું. રણપિંગલમાં કાવ્ય અને રોલા કે રોડા જુદાં આપ્યાં છે, અને તેની રચનાના ગણો વિશે અને યતિસ્થાન વિશે અનેક મતભેદો બતાવ્યા છે, જે દર્શાવે છે કે જાતિઓમાં યતિસ્થાન એ છંદનું ઘટકાવયવ નથી, (પૃ. ૩૧-૩૭) અને તેથી શાસ્ત્રદૃષ્ટિએ એમાં મૂળ સ્વરૂપને જ એ નામે આપવું હું યોગ્ય ગણું છું. અને એ મૂળ ઉપરથી દલપતરામે દર્શાવેલી છે એવી જ બીજી અનેક સુંદર રચનાઓ પણ થઈ છે. આ કાવ્ય કે રોળામાં ચોવીશ માત્રા જેટલો અવકાશ છે તેથી તેમાં કવિને અનેક રીતે રચનાકૌશલ દાખવવાને તક મળે છે. અને આપણા અભ્યાસમાં આપણે એ પણ જોતાં જવાનું છે.

ગયા પ્રકરણમાં પ્રાસને અંગે મેં કરકંડુચરિઉ-ભવિસયત્તકહા અને મહાપુરાણમાંથી દાખલાઓ આપેલા છે તેમાં ત્રણ દૃષ્ટાંતો કાવ્યનાં છે: એ ત્રણે ય દૃષ્ટાન્તોમાં ૧૬ માત્રાએ યતિ મૂકી એ બે યતિખંડોને પ્રાસથી સાંધ્યા છે તેમાં કંઈક પ્રાસનો ચમત્કાર છે. એમાં સોળ માત્રાએ યતિ મૂકી છે, એ વળી જાતિઓમાં યતિ છન્દનું અંગ નથી એનો એક વિશેષ પુરાવો છે. ભવિસયત્તકહામાં ૪, ૮માં જે જાતિનો પ્રયોગ છે તે પણ કાવ્યનો જ છે. પ્રો. ગુણે, પ્રો. યાકોબીને અનુસરીને તેને કલહંસ કહે છે,

પણ તે કલહંસ નથી. કલહંસનું માપ છન્દોનુશાસનમાં પૃ. ૪૧ બ ઉપર આપેલ છે. समेनवओजे चतुर्दश कलहंसो । સમ ચરણમાં ૯ માત્રા વિષમમાં ૧૪ માત્રા તે કલહંસ. તેનું દૃષ્ટાન્ત :

कामिणि, हिअयस,रो वर,हं; तुहुजि, कलहं,सु ।
प्रिय सु,विणि मय,णहु किअ,उ; तइंजि, परहं,सु ॥

આમાં ચતુષ્કલો સ્પષ્ટ રીતે જુદાં જણાઈ આવે છે અને તે હું અલ્પવિરામ જેવા ચિહ્નથી જણાવું છું. હવે ભવિસયત્તકહાનો પ્રયોગ જોઈએ:

अहफल,हंतरेण दरि,सियगु,ज्झंतर, देसइं
अद्धप,यंपियाइं विल,याण व, क्लुप,एसइं
पिक्खइ, आवणाइं भरि,यंतर, मंडस,मिद्धइं
पयडिय, पणयाइं पं, गाइणि,मउडइं, चिंधइं

भविसयत्तकहा પૃ. ૨૭

આ કલહંસ નથી એ બતાવવાને એટલું જ કહેવું બસ છે કે કલહંસમાં ૨૩ માત્રા છે અને આમાં પૂરી ૨૪ છે. પણ આપણે આ જાતિની રચનાની ખૂબી જરા વધારે વિગતથી જોઈએ. આના પહેલાં પુષ્પદંતની ષોડશી રચનાનાં બે દૃષ્ટાંતો આવ્યાં તેની પેઠે આમાં પણ બે ચતુષ્કલોની જગાએ દાલગાલદા આવે છે. આ રચનામાં એ દાલગાલદાનું એક જ નિયત સ્થાન છે,–પહેલા ચતુષ્કલ પછી. અહીં તેનું વિશેષરૂપ ગાલગાલદા છે અને તે પછી બાકીનાં ત્રણ છૂટાં ચતુષ્કલો આવે છે. આ પ્રમાણે :

દાદા, ગાલ ગાલદા, દાદા, દાદા, દાદા

છેલ્લું ચતુષ્કલ પણ આખા કડવામાં દાલદ છે એ પણ નોંધવા જેવું છે. એ બાબતમાં એ ષોડશી જાતિઓના અરિલ્લને મળતી આવે છે. આ બતાવે છે કે બધી ચતુષ્કલ રચનાઓ અંત્ય ચતુષ્કલને વિશિષ્ટ રૂપ આપી વિશિષ્ટ બને છે. જરા નામોને નવીનરૂપે વાપરીને કહી શકાય કે આ કાવ્યનો અરિલ્લ પ્રકાર છે. અહીં જેમ નિયત સ્થાને ગાલ ગાલદાથી નવી રચના ઉપજાવી છે તેમ અન્યત્ર પણ ઘણી જગાએ એવા પ્રયોગો મળી આવે છે. ભરતેશ્વર બાહુબલિરાસની દસમી ઠવણિમાં પણ કાવ્ય જ છે, અને ઘણી જગાએ તેનાં ત્રીજા અને ચોથા ચતુષ્કલોને બદલે દાલગાલદા આવે છે, જો કે કેટલીક પંક્તિઓ અપવાદરૂપ છે.

फाहल, फलय लि, कलगलंत मठ,डाधा, मिलॉया
फ्लद्द त,णइ का,रणि कराल को,पिहिं पर,जलॉया
हुउ को,लाहल, गहगहाटि गय,णंगणि, गज्जिय
संचरि,या सा,मंत सु,हड सा,महणॉय, सज्जिय

ભ. બા. ૧૧૯-૨૨

પ્રથમ ત્રણ પંક્તિઓમાં દાલગાલદાનો પ્રયોગ જણાશે, છેલ્લીમાં એ પ્રયોગ નથી. આખા કડવામાં આ પ્રયોગ ઘણી જગાએ થયો છે. અને તેથી છન્દ:પ્રવાહને નવો જ વેગ, પઠનમાં જાણે એ સ્થળે એક વિશેષ પ્રકારનો ધક્કો મળે છે.

આ જ જાતિની એક જરા જુદા પ્રકારની ભંગી હવે લઈએ:

सिंवू सरिदारइ सुरहिसमीरइ सुरभवणे
कोइल कुल कलयलि वियसियसयदलि रंभवणे
उववासु करेप्पिणु जिणु पणवेप्पिणु पीणभुउँ
णर वइ जय मारउ कयणाय मायरु रिसहसुउँ

મહાપુરાણ ૧૩,૯ પૃ. ૨૨૯

પહેલેથી ચચ્ચાર માત્રાના ગણો લેતાં આમાં કુલ ૭ ગણો થઈ રહેશે. પણ આની રચના એવી નથી, જરા જુદી છે. તે નીચેની ઉત્થાપનિકાથી જણાશે:

દા દાદા દાદા 'દાદા દાદા' દાદા ગા

અહીં પહેલો દા તાલ વિનાનો આવે છે. કેટલીક ચતુષ્કલ રચનાઓમાં એમ બને છે. તે પછી બે ચતુષ્કલો પછી શબ્દાન્ત યતિ આવે છે. તે પછી ફરી બે ચતુષ્કલો પછી યતિ આવે છે, અને આ બે યતિખંડોમાં આંતરપ્રાસ નાંખેલો છે, તે પછી એક ચતુષ્કલ આવે છે અને અંતે ગા આવે છે. આ આખી પંક્તિ તેની પછીની પંક્તિ સાથે પ્રાસથી સંધાયેલી છે જ, સાધારણ નિયમ પ્રમાણે. પઠનમાં અંત્ય ગા તેની પછીની પંક્તિના પહેલા નિસ્તાલ દા સાથે જોડાઈ આખું ચતુષ્કલ રચાય છે. મેં આ રચનાની ચર્ચાના પ્રારંભમાં કહ્યું કે નિસ્તાલ દા ન ગણતાં પહેલેથી ચતુષ્કલો ગણીએ તોપણ ૭ ચતુષ્કલો થઈ રહેશે, પણ એવી રીતે પઠન કરતાં આંતરપ્રાસનો સંસ્કાર પઠનમાં નથી પડતો, એટલે ઉપર આપી તે ઉત્થાપનિકા જ અહીં અભિપ્રેત છે. આ આંતરપ્રાસ એ જ એની વિશેષતા છે. એવો પ્રાસ

આનાથી લાંબી રચનાઓમાં પણ આવે છે. દલપતરામે આપેલું એવું એક દૃષ્ટાન્ત લઈએ :

ત્રિભંગી છંદ—માત્રા ૩૨ તાલ ૮

માત્રા દશ આણો, આઠ પ્રમાણો, વળિ વસુ જાણો, રસ દીજે,
અંતે ગુરુ આવે, સરસ સુહાવે, ભણતાં ભાવે, ત્યમ કીજે;
લીલાવતી જેવા, તાલ જ દેવા, ત્રિભંગી તેવા, છંદ કરો,
જતિ પર અનુપ્રાસા, ધરિયે ખાસા, સરસ તમાસા, શોધિ ધરો.

આમાં બે ચતુષ્કલોનો એક યતિખંડ વધારે છે, તે સિવાય આ રચના બધી રીતે ઉપર આપેલી ૨૪ માત્રાની રચનાને મળતી આવે છે. પહેલી બે માત્રા નિસ્તાલ, પછી એ બબ્બે ચતુષ્કલે યતિ, યતિખંડોમાં એક જ આંતરપ્રાસ, અંતે ગુરુ અને તે ગુરુનું પછીની પંક્તિના દા સાથે જોડાઈ એક ચતુષ્કલ રચાવું, એ બધું સમાન છે. ઉપરની જ પંક્તિને

માત્રા દશ આણી, આઠ પ્રમાણી, રસ દીજે

એમ કરીએ એટલે એ ઉપરની ચોવીશી રચના જેની જ થઈ રહે. આમાં આંતરપ્રાસવાળી ત્રણ યતિઓ છે, અને તેને ત્રિભંગી કહેલ છે, તો ઉપરની ચોવીશી રચનાને આપણે દુભંગી કાવ્ય કે રોળા કહી શકીએ. આ દુભંગી કાવ્ય ગુજરાતીમાં ઊતરી આવ્યું જણાતું નથી. તેમ કોઈ પિંગળમાં પણ તેનો સ્વીકાર થયેલો મારી જાણમાં નથી.

કાવ્ય કે રોળા કરતાં ચતુષ્કલ સંધિમાં વધારે આવર્તનોવાળી રચનાઓ પણ કડવામાં વ્યાપક છન્દ તરીકે વપરાઈ છે પણ તેનો વપરાટ કાવ્ય કરતાં પણ વધારે વિરલ જણાય છે. આવી રચનાઓનો થડરૂપ છંદ સવૈયો છે. તે આઠ ચતુષ્કલ સંધિઓનો એટલે બત્રીસ માત્રાનો જાતિ છે. આપણે જોઈ ગયા કે ચતુષ્કલ રચનાઓમાં ષોડશી રચના પછી થડરૂપ ચોવીશી રચનાનો કાવ્યછંદ આવે છે. અને હવે જે નવી થડરૂપ રચના આવે છે તે બત્રીસ માત્રાની છે. એ રીતે આપણે કહી શકીએ કે મૂળભૂત રચનાઓ વચ્ચે બબ્બે ચતુષ્કલોનો તફાવત છે. અને એ જ સ્વાભાવિક છે કારણકે સંગીતના એક તાલની માત્રામાંથી પિંગલના બબ્બે સંધિઓ થયા છે. છ માત્રાના દાદરા તાલમાંથી પિંગલના બે ત્રિકલ સંધિઓ થયા, દસ માત્રાના ઝપ તાલમાંથી બે પંચકલ સંધિઓ થયા, ચૌદ માત્રાના દીપચંદી તાલમાંથી બે સપ્તકલ સંધિઓ થયા. એ રીતે આઠ માત્રાના લાવણી તાલમાંથી બે

ચતુષ્કલ સંધિઓ થયા. ચતુષ્કલ રચનાઓની ઘણી વિશેષતાઓનો ખુલાસો પણ આપણને સંગીતના લાવણી તાલમાંથી મળી રહ્યો છે. આ બધી દૃષ્ટિએ જોતાં ચતુષ્કલોની ચોવીશી રચના પછી વધારે લાંબી રચના તરીકે આપણે બત્રીશી રચનાની અપેક્ષા રાખીએ અને આપણને વપરાશમાં પણ એ જ મળી આવે છે.

આ સવૈયા જાતિનું કુટુમ્બ બહોળું છે. દલપતરામ બત્રીસો અને એકત્રીસો તેમ બે સવૈયા આપે છે. તેની ઉત્થાપનિકા આદી જ છે:

સવૈયો બત્રીસો માત્રા ૩૨ તાલ ૮

।	।	।	।	।	।	।	।
દાદા	દાદા	દાદા	દાદા	દાદા	દાદા	દાદા	ગાગા

સવૈયો એકત્રીસો

।	।	।	।	।	।	।	।
દાદા	દાદા	દાદા	દાદા	દાદા	દાદા	દાદા	ગાલ

આવી લાંબી રચનામાં મધ્યયતિ આવે એ સ્વાભાવિક છે, અને સોળ માત્રાએ તે ઉપર બતાવી છે. જો કે દલપતરામે પોતે દૃષ્ટાન્તમાં જ એક જગાએ યતિ પાળી નથી, જે બતાવે છે કે જાતિઓમાં યતિ છન્દનું અંગભૂત લક્ષણ નથી. આ બે સવૈયા વચ્ચેનો ફરક તે અંત્યસંધિના સ્વરૂપનો જ ફરક છે, જેવો ફરક આપણે ચરણાકુળ અને ચોપાઈ વચ્ચે જોયો હતો. અત્ય સંધિમાં ગાલ કરીને એક માત્રા ઓછી કરવાથી એ ફરક થયો છે. આપણે આગળ ત્રિભંગી જોઈ ગયા તે આ સવૈયાની જ વિકૃતિ છે. તેમાં પહેલો એક નિસ્તાલ દા આવે છે, અને અંત્ય સંધિમાંથી બે માત્રા અનક્ષર કરેલી છે, પણ તે અંત્યસંધિ પછીની પંક્તિની આદ્ય બે નિસ્તાલ માત્રા સાથે જોડાઈ આખો સંધિ થઈ રહે છે. તે ઉપરાંત તેમાં ત્રણ મધ્યયતિઓ અને આંતરપ્રાસો આવવાથી એ ત્રિભંગી બને છે. આવી રીતે સવૈયાના અંત્યસંધિઓની માત્રા અનક્ષર કરવાથી બીજી પણ વિકૃતિઓ થાય છે. ચઉબોલા; પ્રાકૃત પૈંગલ (પૃ. ૨૨૬) અને છન્દઃપ્રભાકર તેને ૧૬,૧૪,૧૬,૧૪નાં ચાર ચરણનો છંદ ગણે છે પણ ખરી રીતે એ ત્રીસો સવૈયો છે. તેમાં મધ્યયતિને ચરણાન્ત યતિ ગણવાથી ચાર ચરણનો ભ્રમ થયો છે. (છ. પ્ર. પૃ. ૪૮) એ પછી, એ આખો અંત્યસંધિને અનક્ષર કરવાથી ૨૮ માત્રાનો ચોપાયા થાય છે (દ. પિં. પૃ. ૧૭). ગુજરાતીમાં ચૌબોલા બહુ વપરાયો નથી, પણ ચોપાયા અનેક દેશીઓમાં

વપરાયો છે. અને લાંબા પ્રબંધ પ્રવાહમાં, ચોપાઈ અને એકત્રીસા સવૈયાની પેઠે તેનો છેલ્લો સંધિ ગાલ પણ બની જાય છે. એટલે કે આપણે જેમ બત્રીસી અને એકત્રીસી બન્ને રચનાને સવૈયો ગણીએ છીએ તેમ આ ચોપાયાની અઠ્ઠાવીસી અને સત્તાવીસી બન્ને રચનાને ચોપાયો ગણવી જોઈએ. આ શુદ્ધ અઠ્ઠાવીસી રચના અપભ્રંશમાં વ્યાપક તરીકે વપરાઈ જણાતી નથી, પણ તેની નજીકની મરહઠ્ઠારચના ભવિસયત્તકહામાં એકમે જગાએ વપરાઈ છે.

દલપતરામે પિંગલમાં આપેલી મરહઠ્ઠા તે જ આ રચના છે. દલપતરામ પ્રમાણે તેનું દૃષ્ટાન્ત અને ઉત્થાપનિકા :

મરહઠ્ઠાછંદ—માત્રા ૨૯ તાલ ૭

માત્રા દશ આઠે, ધર જતિ પાઠે, ઉપર કળા અગિયાર
મરહઠ્ઠા નામે, કવિતા કામે, છંદ બનાવો સાર;
છે ગુરુ લઘુ છેલ્લો, એમ જ મેલો, એલો લાવી ખાંત,
તજિ બે ચચ્ચારે, તાળ જ ધારે, ત્યારે થાય નિરાંત.

પૃ. ૧૮

દા દાદા દાદા દાદા દાદા દાદા દાદા ગાલ

આગળ આંતરપ્રાસવાળી ચોવીશી રચના, અને ત્રિભંગી છન્દ આપ્યો છે તેવી જ આ રચના છે. પહેલો દા નિસ્તાલ છે. પછી, આંતરપ્રાસથી જોડાયેલા બબ્બે ચતુષ્કલોના બે ખંડો અને તે પછી દાદા દાદા ગાલ આવે છે. અહીં ખરી રીતે સત્તાવીસા ચોપાયા આગળ એક નિસ્તાલ દા મૂકાયો છે અને આંતરયમક અને મધ્યયતિની કારીગરી ઉમેરાઈ છે. भविष्यत्तकहा ૩,૨૪માં આ જાતિ વ્યાપક તરીકે વપરાયો છે :

तहिं घणतरु समीवि मयणायदीवि हिंडंति ते वणिंद
दूहज्झियवमाय परिमुक्कचायचक्कलियगीडविंद

ભવિસયત્તકહા પૃ. ૨૨

આ જ પ્રબંધના ૧૩મા સંધિના ૮મા કડવામાં ઉપરની મરહઠ્ઠા રચનાને મળતી એક રચના છે. આ એક સ્થાન સિવાય તે બીજે મને જણાઈ નથી અને આ કડવામાં પણ આદ્યદ્વિપદી પછીની આઠ પંક્તિઓમાં જ તે

વપરાઈ છે અને પછી પદ્ધડી ચાલે છે. એ પણ વિલક્ષણ છે. આ આઠ પંક્તિઓમાં પણ બીજીમાં થોડી અનિયમિતતા છે. એનું સ્વરૂપ સમજવા પ્રથમ એ પંક્તિઓ ઉતારું છું:

हउं सुट्टु वियक्खणु वुज्झमि लक्खणु मन्न महिल
नमो रुच्चइ
पिय हियइं धरेप्पिणु तुम्हि करेविणु उत्तरु किंपि न
वुच्चइ

ભવિસયત્તકહા પૃ. ૯૪

આની ઉત્થાપનિકા હું નીચે પ્રમાણે મૂકું છું:

દા દાદા દાદા । દાદા દાદા । દાદા દાદા ગાલલ

ઉપર આપેલ મરહટ્ટા કરતાં આમાં વિશેષ એટલું જ છે કે મરહટ્ટામાં જે છેલ્લું ચતુષ્કલ ગાલ આવે છે ત્યાં અહીં ગાલલ છે. કહો કે અહીં અઠ્ઠાવીસા ચોપાયા આગળ એક નિસ્તાલ દા ઉમેરાયો છે. ઉપોદ્ઘાતમાં ડૉ. ગુણે આના સ્વરૂપ વિશે એમ જ કહે છે (પૃ. ૩૬) પણ સદ્ગત કે. હ. ધ્રુવ તેમની ઐતિહાસિક આલોચનામાં આને ધત્તા કહે છે. તેઓ કહે છે "પંક્તિ ૭-૧૦ તરફ તેમનું ધ્યાન દોરાયું હોત તો, એમને ઉક્ત કલ્પના કરવાનું કારણ ન રહેત. તેમણે જોયું હોત કે પંક્તિ ૭-૧૦ ધત્તા છન્દમાં છે અને તેના પહેલાંની પંક્તિ ૩-૬ પણ એ જ છન્દમાં છે. ચરણ અને દલને અંતે લઘુ તે ગુરુ ગણી શકાય છે......તે ધોરણે પંક્તિ ૩-૬ માં એકત્રીસ માત્રાનો આંક પૂરો મળી રહે છે." પ. એ. આ. પૃ ૨૮૯-૯૦ તેમણે બતાવેલી બે પંક્તિઓ પ્રથમ ઉતારી પછી તેની ચર્ચા કરું:

मुद्धएँ अविहायएँ सरलसहायइँ पुच्छइ असइव यंसिया
ताइं वि अवियज्जि बहुवंदप्पं पेरिवि दुम्मइ पेसिया ।।

આ પંક્તિઓ બધી રીતે ઉપરની જેવી જ છે—માત્ર તેને અંતે આ ગુરુ છે એટલો જ ફરક છે. આપણી પાસે પ્રશ્ન એ છે કે આ રચનાને એકત્રીશી ધત્તા ગણવા માટે અંત્યહ્રસ્વને ગુરુ કરવો કે ત્રીશી મરહટ્ટા રચના ગણવા માટે અંત્ય આ ને હ્રસ્વ કરવો—પ્રાકૃતમાં તો ગમે તેવા ગુરુને પણ હ્રસ્વ કરી શકાય છે. અહીં મારો નમ્ર મત કે હ્રસ્વને ગુરુ કરવાથી પણ તે ધત્તા થવાની નથી, કારણકે ધત્તાનું બંધારણ જુદા

પ્રકારનું છે. આ ઘત્તા તે વિશિષ્ટ ઘત્તા જ સમજવી જોઈએ, કડવાને અંતે જે અનેક પ્રકારની ઘત્તાઓ આવે છે તે નહિ, અને એ વિશેષ સ્વરૂપ પ્રાકૃત પૈંગલ આપે છે તે જ કે. હ. ધ્રુવને અભિપ્રેત હોવું જોઈએ. આપણે તે જોઈએ:

पिंगल कइ दिट्ठउ छंद उकिट्ठउ घत्तमत्त बासट्ठि करि ।
चउ मत्त सत्त गण बे वि पाअ भण तिण्णि तिण्णि लहु अंत धरि ॥

પ્રાકૃતપૈંગલ પૃ. ૧૭૦

તેમાં કુલ બાસઠ માત્રા અર્થાત્ ચરણમાં ૩૧ માત્રા. તેમાં ચાર માત્રાના સાત ગણો અને અંતે ત્રણ લઘુ આવે. મારી રીતે તેની ઉત્થાપનિકા નીચે પ્રમાણે થાય :

ઘત્તા : દા દાદા દાદા દાદા દાદા દાદા દાદા ગાલલ લ

મારી પદ્ધતિએ તેનું સ્વરૂપ એવું છે કે પહેલો દા નિરતાલ છે, પછી સાત ચતુષ્કલો જેનું છેલ્લું ચતુષ્કલ ગાલલ અને પછીના ચતુષ્કલમાં એક લઘુ અને બાકીની માત્રાઓ અનક્ષર. ભવિસયત્તકહાની પંક્તિઓમાં છેલ્લો લઘુ ગણીએ તો સાત ચતુષ્કલે તે પંક્તિ અટકે છે. છેલ્લો ગુરુ ગણીએ તો ગાલલને બદલે ગાલગા થઈને કુલ ૩૧ માત્રા થાય છે, પણ તેથી ઉપરની ઘત્તા થાય ? ઘત્તામાં છેલ્લે ત્રણ લઘુ આવશ્યક કહ્યા છે અને તે છન્દનો અંગભૂત અંશ છે. અંત્ય લ જુદા સંધિનો પ્રતિનિધિ છે તે આગલા સંધિમાં ભળી શકે જ નહિ. આપણે આગળ જોઈશું કે એવી અનેક જાતિરચનાઓ છે જેમાં એકમાત્ર લઘુ જ આખા ચતુષ્કલનો પ્રતિનિધિ હોય, અને એમ હોય છે ત્યારે ઘણીખરી રચનાઓમાં આગલું ચતુષ્કલ પણ દાલલ, લઘુઘ્યાન્ત હોય છે. આ ઉપરથી સ્પષ્ટ થશે કે અંત્ય લઘુને ગુરુ કરવાથી એ રચના ઘત્તા થઈ શકવાની નથી. અને માટે એને લઘુઘ્યાન્ત ચતુષ્કલવાળી મરહટ્ટારચના ગણવી જ વધારે ઉપપન્ન છે. સાધારણ મરહટ્ટામાં અંત્ય ચતુષ્કલની જગાએ ગાલ આવે છે, આમાં ગાલલ આવે છે એટલો ફેર છે. અને તેથી આકારાન્ત પંક્તિઓને પણ લઘ્વન્ત ગણવી પ્રાપ્ત થાય છે.

આ જ પ્રકારની એક રચના મહાપુરાણમાં છે, પણ ઉપર જેટલી નિયમિત નથી. દાખલાથી તે તરત જ સમજાશે:

सेयतें, णि,च्छियसिय, सरयं, णिवसिय, विरयं, वारिय, णयरं ।
पत्ता, राया, तं जिण हरयं, दुक्खिय, हरयं, सुभवियं, दरयं ।

આ બે પંક્તિમાં આદિથી ચતુષ્કલો પાડતાં કુલ આઠ ચતુષ્કલો થાય છે. તેમાં પ્રથમ સોળ માત્રાએ અને તે પછી આઠ માત્રાએ યતિ આવે છે, અને એ બે યતિખંડોમાં આંતરપ્રાસ છે. પણ તેની પછીની જ બે પંક્તિઓમાં ચતુષ્કલોનો વિન્યાસ, યતિખંડો, અને તેના અંતના પ્રાસનું સ્થાન પણ બદલાઈ જાય છે:

दि,ट्ठो लिहि,श्रो ते हिं पडो, म्मस इं,धणडो मणि णच्छियश्रो
तं, पेच्छिवि, श्रहिलसि,य सिवो, भण को, ण णिवो, रोमं, चियश्रो

ઉપરની પંક્તિઓ બત્રીસ માત્રાની હતી. આ ત્રીસની છે. આનાં આદિથી ચતુષ્કલો પાડતાં આંતરપ્રાસ અછતો થઈ જશે. પહેલો दि નિસ્તાલ ગણી ચતુષ્કલો પાડતાં આંતરપ્રાસ ધ્યાનમાં આવશે. ઉપર તે પ્રમાણે મેં અલ્પવિરામો મૂક્યા છે. અહીં પહેલો નિસ્તાલ दि અને તે પછીનું એક ચતુષ્કલ જુદું કરતાં श्रो तेहिं पडो અને म्मस इंधणडो એનો આંતરપ્રાસ ધ્યાનમાં આવશે. તે જ પ્રમાણે નીચેની પંક્તિનો श्रहिल सियसिवो અને भणु कोण णिवो નો આંતરપ્રાસ પણ જણાશે. અને છતાં પહેલાં આપેલી બે પંક્તિઓ જેવો આ આંતરપ્રાસ પઠનમાં પ્રસન્ન અને સ્પષ્ટ જણાશે નહિ. તેનું કારણ એવું છે કે હું આગળ કહી ગયો તેમ ચતુષ્કલ રચના-ઓમાં બબ્બે ચતુષ્કલોના ખંડો એ જ સ્વાભાવિક યતિખંડો છે. અત્યાર સુધી આવી ગયેલી બધી આંતરયતિ અને આંતરપ્રાસની રચનાઓમાં, ત્રિભંગીમાં, મરહટ્ટામાં, દુભંગી કાવ્ય કે રોળામાં, નિસ્તાલ दि બાદ કરતાં યતિખંડો બબ્બે ચતુષ્કલોના પડયા છે, ત્યારે ઉપરની બે પંક્તિઓમાં નિસ્તાલ दि બાદ કર્યા પછી, એક ચતુષ્કલ પછી પ્રાસબદ્ધ અષ્ટકલો શરૂ થાય છે, તે ચતુષ્કલ રચનાને પ્રતિકૂળ છે. આવા આંતરપ્રાસવાળા ખંડો આ કડવામાં ઘણી જગાએ આવે છે, અને તે સર્વત્ર પઠનમાં વિષમ પડે છે. આ પણ, પિંગલના બબ્બે સંધિઓનો જ એક સ્વાભાવિક યતિખંડ પડે છે તેનો એક વિશેષ પુરાવો હું ગણું છું.

આપણે ષોડશી રચનાથી પ્રારંભ કરી બત્રીશી રચના સુધી આવ્યા. આથી લાંબી રચનાઓ આવે છે, તેને આપણે સંસ્કૃત વૃત્તોના દંડકને

અનુસરીને જાતિછંદો કહીશું. છંદઃપ્રભાકર પણ એને માત્રિક દંડક જ કહે છે. મહાપુરાણમાં બેત્રણ જગાએ તે વપરાયા છે. તેની પંક્તિઓમાં દાદાનાં આવર્તનો આવે છે, અને એ આવર્તનોની સંખ્યા પણ દરેક પંક્તિમાં એકસરખી હોતી નથી. તેમાં દદાનાં ૧૬ થી ૨૧ સુધીનાં આવર્તનો જોયાં છે. પંક્તિનો ઉપસંહાર ઘણે ભાગે લગાગાથી કરવામાં આવે છે. ક્વચિત્ તેમાં દાદા અને લગાલનાં આવર્તનો વારાફરતી આવે છે. સંસ્કૃત કાવ્યોમાં તેમ આમાં પણ આ રચના પાંડિત્યપ્રદર્શન કરવા સિવાય કોઈ કલાત્મક પ્રયોજન સિદ્ધ કરતી હોય એમ હું માનતો નથી. આ રચના આપણા પ્રાચીન ગુજરાતી સાહિત્યમાં ક્યાંય આવતી નથી, જોકે કેટલાક પ્રબંધોમાં બોલી કે ભટાઉલી આવે છે, તે આવું જ પાંડિત્યપ્રદર્શન કરે છે. આ રચના મહત્ત્વની ન હોવાથી તેનું દૃષ્ટાન્ત હું આપતો નથી. મહાપુરાણમાં ૧૪–૨,૨૦–૫, વગેરેમાં તે વપરાયેલી છે.

આપણે સૌથી વધારે વપરાયેલી પોડશી રચનાથી શરૂ કરી બત્રીશી રચના સુધી આવ્યા. પણ પોડશીથી ટૂંકી રચનાઓ પણ કડવાના વ્યાપક છન્દ તરીકે વપરાયેલી છે. જોકે તેનો વપરાશ પણ પોડશીથી ઓછો જ છે. પોડશી રચનાની પેઠે જ અહીં પણ અંત્ય ચતુષ્કલો વિશેષ રૂપો લે છે.

જસહરચરિઉ ૨–૧ ની રચનામાંથી નીચે અવતરણ લઉં છું:

पिडिल्लविलासो गरयपवासो वयणविसेसो हियरक्खेसो
करउ सयज्जं महिहरदुज्जं ठज्झइ रज्जं चिरडज्झज्जं

H, I II 5–6, p. 24

મૂળમાં આ બે પંક્તિમાં છપાયેલું છે. પ્રશ્ન એ છે કે આમાં દરેક પંક્તિને એક કડી ગણવી કે અર્ધ પંક્તિની એક કડી ગણવી! સામાન્ય રીતે જાતિછંદોમાં આપણે અંત્યપ્રાસબદ્ધ બે પંક્તિએ એક કડી ગણીએ છીએ; એ રીતે આની એક પંક્તિને બે કડી ગણીએ તો વાંધો એ આવે કે બે કડીને એક જ પ્રાસ ન હોય. આ વાંધાનું નિરાકરણ એની મેળે આગળ મળે છે, કારણ કે ૯ મી અને ૧૦ મી પંક્તિમાં ઉપર જેવા પ્રાસો નથી:

धंपिज्झामो तंणज्झामो वड्डियरेहं कंठागेहं

એટલે આપણા સામાન્ય નિયમ પ્રમાણે બે પ્રાસબદ્ધ પંક્તિની એક કડી ગણવી. એ રીતે આની ઉત્થાપનિકા દાદા દામા થાય. અંતે ગા આવે છે

તે પણ પંક્તિ પૂરી કર્યાનું સૂચન આપે છે. આ પિંગલે પણ સ્વીકારેલો છે. ૮,૭ સ્વયંભૂ એને કરિમકરભુજા કહે છે.

चवमार जुमा । अमरतनुवा ॥*

VII 9 p. 89

પણ કોઈ પિંગલ સ્વીકારે કે ન સ્વીકારે, છન્દ વપરાયો હોય એટલું આપણે માટે બસ છે.

આને મળતી બીજી રચના અરિલ્લની પેઠે દાલલ અંતવાળી છે:

कम्मुणण यक्कु दुज्जय विक्कु
केसरि कडयलु वियडोरत्थलु

મહાપુરાણ ૨૦, ૧૦ પૃ. ૩૨૨

આ જ રચના ણાયકુમારચરિય ૫,૪માં છે. તેના વિદ્વાન સંપાદક ઉપોદ્‌ઘાતમાં છંદની ચર્ચામાં [P. L X] આ મધુભાર હોઈ શકે કે કેમ એવો પ્રશ્ન પૂછે છે. પણ આ મધુભાર નથી જ. મધુભાર પણ આઠ માત્રાનો છે પણ તેનું ચતુષ્કલ, પદ્ધડીની પેઠે લદાલનું બનેલું છે. પ્રાકૃત પૈંગલ [પૃ. ૨૮૪] અને દલપતરામ બન્ને એને એ જ નામ અને એ જ લક્ષણ આપે છે. એ પણ અપભ્રંશમાં વપરાયેલો છે:

जहिं जणियसोक्ल दहमेय रुक्ख
जणमणु हरन्ति चिंतियउ दंति

મહાપુરાણ ૨૧,૩ પૃ. ૪૦૮

ચતુષ્કલ સંધિની રચનાઓમાં હવે એક જ જોવાની બાકી રહે છે. જેને મેં ખાસ નિરૂપણ અર્થે અત્યાર સુધી લીધી નથી. એ છે પ્લવંગમ, જે ડિપર, કહેલા, અન્યોમાં એક જ જગાએ માત્ર ભવિસયત્તકહામાં વપરાયેલો કહેલો છે, સંધિ ૧૪, કડવું ૨; પ્રો. ગુણે ઉપોદ્‌ઘાતમાં [પૃ. ૩૨] અને કે. હ. ધ્રુવ તેને ઐતિહાસિક સંમાલોચનામાં [પૃ. ૨૮૮] પ્લવંગમ ગણે છે જોકે બન્ને પ્લવંગમના પ્રસિદ્ધ લક્ષણથી તેને જરા ભિન્ન ગણે છે. પ્લવંગમનું લક્ષણ પ્રાકૃત પૈંગલમાં આપેલું છે અને તે દલપતરામના પ્લવંગમ જેવો જ છે. આપણે પ્રથમ પ્રાકૃત પૈંગલનું લક્ષણ, અને પછી દલપતરામનું લક્ષણ જોઈએ:

* અહીં ઉત્તરાર્ધમાં કિરને બદલે કરિ પાઠ જોઈએ એ પ્રો. ભાયાણીની સૂચના મને યથાર્થ લાગે છે.

जत्थ पढम छ अ मत्त पअप्पअ दिज्जए
पंचमत्त चउमत्त गणा णहि किज्जए
संभलि अंत लहू गुरु एक्क चाहए
सुद्दि पअंगम छंद विअक्खण मोह ए॥*

પ્રા પિં. પૃ. ૨૫૭

આ પછીના બે શ્લોકોમાં તેના લક્ષણનો વિસ્તાર આપેલો છે પણ તેમાં શબ્દાર્થ જોતાં વિધાનો ઘણાં ગોટાળાવાળાં જણાય છે જેને છોડી આપણે માત્ર તેના દૃષ્ટાન્તને જ વળગી રહીએ એ વધારે સારુ છે. પ્રમાણને માટે દલપતરામનું લક્ષણ આપણને વધારે ઉપયોગી નીવડશે :

પ્લવંગમ છંદ—માત્રા ૨૧—તાળ ૫

માત્રા અંતિપદ એક અને વિસ આણિયે
એકાદશ દશ ઉપર જરૂર જતિ જાણિયે
એક ઉપર પછિ ચતુર ચતુર. પર તાળ છે
આદિ ગુરૂ ગુરુ અંત પ્લવંગમ ચાલ છે.

---

* ઉપરના શ્લોકનો અર્થ એવો થાય કે પ્રથમ દરેક પદમાં છકલ ગણ મૂકવો. પંચમાત્ર અને ચતુર્માત્ર ગણો ન મૂકવા. અંતે લઘુગુરૂ મૂકવા. આ પછીની ગાથામાં એવું લક્ષણ છે કે દરેક પદમાં આદિ ગુરુ મૂકવો અને એકંદર ૨૧ માત્રા થવી જોઈએ. તે પછીના દુહામાં એવું લક્ષણ આપેલું છે કે ત્રિકલ, ચોકલ અને પંચકલ ગણો દૂર કરવા. ત્રણ છકલો મૂકવા અને અંતે લઘુગુરુ મૂકવા. આ દુહાના ત્રીજા ચરણનો ભાગ छक्कल तिण्णि पलंत जेहि, એટલાનો અર્થ કોઈ ટીકાકાર કરતો જ નથી. ઉપર જે પ્લવંગમ છંદમાં લક્ષણ આપેલું છે, તેનો સૌથી વિસ્તૃત, અને મારી દૃષ્ટિએ વિશ્વસનીય ટીકાકાર એવો અર્થ આપે છે કે, પહેલો છકલ મૂકવો, પછી ચોકલો મૂકવા—પંચકલો ન મૂકવા. અંતે લઘુગુરૂ મૂકવા. લક્ષણમાં તો પંચમાત્ર સાથે ચતુર્માત્રગણો પણ ન મૂકવા એમ લખેલું છે છતાં ટીકાકાર ક્યાંકથી પૂર્વનો અન્વય શોધી કાઢીને ચતુર્માત્ર મૂકવાનું કહે છે. લક્ષણમાંથી એવો અર્થ નથી નીકળતો એ ખરું, પણ એ ટીકાકારનું લક્ષણ સાચું છે. પ્લવંગમ એ ચતુષ્કલ રચના જ છે. મો. સુખે ઉપર ઉતારેલ પ્લવંગમલક્ષણ, અને તે પછી આવતી ગાથા અને દુહાના લક્ષણને પ્લવંગમનાં સ્વતંત્ર લક્ષણો ગણ્યે છે, પણ આ પુસ્તકનાં બધાં લક્ષણો જોતાં, એમ સંભવતું નથી. એમ કટકે કટકે લક્ષણ આપવાની જ આ ગ્રંથકારને ટેવ છે, પણ ખરો ઉપાય મૂળ છન્દના પઠન ઉપરથી લક્ષણનો નિર્ણય કરવાનો છે. આ છંદ બધી રીતે દલપતરામના છંદને મળતો છે એટલે દલપતરામનું લક્ષણ જ અહીં પ્રમાણ ગણવું ઉચિત છે.

પંક્તિમાં કુલ ૨૧ માત્રા. ચારચાર માત્રાએ તાલ, આદિ અને અંતે ગુરુ. અગિયાર માત્રાએ મધ્યયતિ કહી છે પણ આપણે જાણીએ છીએ કે જાતિઓમાં યતિ છંદની અવયવભૂત નથી, આગન્તુક છે. પણ આ યતિ એક બીજી રીતે બહુ સૂચક છે. એ જ યતિ દલપતરામે કાવ્ય કે રોળામાં એ જ સ્થાને મૂકી છે. એ બતાવે છે કે આ રચના પાંચમા તાલ સુધી કાવ્ય કે રોળાની છે અર્થાત્ એનાં ચાર ચતુષ્કલો રોળાનાં છે અને પછી પાંચ માત્રા થઈ કુલ એકત્રીસ માત્રા થાય છે. દલપતરામે અંતે લઘુગુરુ કહી નથી પણ તેમના બધા પ્લવંગમોમાં એ છે. ખરું તો અંતે ગાલગા કહેવું જોઈએ. જ્યાંજ્યાં પ્લવંગમમાં અંતે ગુરુ છે ત્યાંત્યાં ગાલગા છે. અને આપણે જોઈશું તેમ એ આવશ્યક છે. એટલે કે ખરી રીતે પ્લવંગમનું લક્ષણ એવું કરવું જોઈએ કે ચાર ચતુષ્કલો અને અંતે ગાલગા. હવે આપણે भविसयत्तकहानो પ્લવંગમ કહેવાતો છન્દ લઈએ. તેમાં કેટલીકમાં અનિયમિતતા જણાય છે તેને ટાળી સરલ પાઠવાળી પંક્તિઓ લઈએ :

पगणु फुल्लु हरिचंदणु घुसिणु समाहरिवि
सजलंतरि · भिंगारहं सव्व दरु घरिवि
एम नवर वरजुवइहिं वरवासहरु किउ
निसि पम्रोसि पडिवन्नइं कुम्वरु कीलंतु गउ

આ જોતાં સ્પષ્ટ જણાશે કે અહીં પણ આગલા પ્લવંગમની પેઠે સોળ માત્રા સુધી કાવ્ય ચાલે છે. અર્થાત્ ચાર ચતુષ્કલો જ છે. અને પછી કાવ્યની બાકી રહેલી આઠ માત્રાઓને બદલે ઉપર ગાલગા આવતો હતો તેને ઠેકાણે અહીં દાલલલ આવીને પાંચ માત્રાઓ થાય છે. ગાલગાને બદલે દાલલલ એ ભેદ એવો વિચિત્ર છે કે બન્નેને એક નામ આપવું યોગ્ય ન જ ગણાય.

આ દાલલલવાળી રચના હેમચન્દ્ર પ્રમાણે રાસક છે, અને છન્દઃકોષ પ્રમાણે આભાણક છે. હેમચન્દ્ર પ્રમાણે રાસકનું લક્ષણ : दामात्रानौ रासके दः (ટીકા) दा इत्यष्टादश मात्रा नगणश्च रासकः । ढैरिति चतुर्दशभिर्मात्राभि र्यतिः । અઢાર માત્રા અને નગણ એટલે છેલ્લે લલલ. અને ચૌદ માત્રાએ યતિ. હું યતિને આવશ્યક નથી ગણતો એટલે બાકી અઢાર માત્રા અને ત્રણ લઘુ એટલું લક્ષણ રહ્યું. લક્ષણમાં સંધિઓ વિશે કશું કહ્યું નથી પણ ઉદાહરણ જોતાં ચતુષ્કલો નજરે પડશે.

सुरम,णो अण,क्म वहु, विहरा, सय थुणि,अ
जोइ विंद विंदारय, सयम्मु, निम्मचरि,अ
सिरि सि,द्दत्थन,रेसर, कुलचूडा रय,ण
जयहि जि,णेसर वीरस,यल भुव णा भर,ण

પૃ. ૩૫

આની સાથે છન્દઃકોપનું આભાણક સરખાવીએ :

मत्त हु,वइ चउरासी, चउपइ, चारि क,लं
तेसठ, जोनि नि,बंधी, जाणहु, चहुयद,ल
पंच,क्कल व,ज्जिज्जहु, गणुमु, हुवि गण,हु
सोवि अ,हाणउ, छंदुजि, महियलि वुह मुण,हु

પઠન કરી જોતાં હેમચન્દ્રનો રાસક અને આ આભાણક એક જ જણાશે. અને પિંગલકારના કોઈ પણ લક્ષણ કરતાં પઠનની કસોટી જ આમાં સાચી ગણવી જોઈએ. છતાં આ આભાણક અને રાસક એક છે એનું પ્રમાણ મળ્યું છે માટે મૂકું છું. કવિ અબ્દુલ રહમાનના સંદેશકરાસમાં દ્વિતીય પ્રક્રમનો ૨૬મો શ્લોક આભાણક છે. અને તેના ઉપરની ટીકામાં તેનું લક્ષણ આપ્યું છે તેમાં તેને આભાણક અને રાસક બન્ને કહ્યો છે.

सो वि ऑ,हाणउ, छंदु कवि रा,सऊ मुण,हु

પૃ. ૧૨

અર્થાત્ રાસક અને આભાણક એક જ છંદનું નામ છે આ બે નામોમાં રાસક નામ બધી જાતિરચનાઓનું સામાન્ય નામ છે, તે ઉપરાંત બીજી વિશેષ રચનાઓનું પણ છે, તેથી ઉપરની રચનાને આપણે આભાણક કહીએ તો સારું. એ રીતે જોતાં ભવિસયત્તકહાની ઉપર ઉતારેલી રચના આભાણક ગણવી જોઈએ.

આ આભાણકની ઉત્થાપનિકા નીચે પ્રમાણે અપાય :

આભાણક : દાદા દાદા દાદા દાદા દાલલ લ

સ્પષ્ટ રીતે આ છ ચતુષ્કલ આવર્તનના કાવ્ય કે રોળાની જ વિકૃતિ છે. અંત્ય ચતુષ્કલની ત્રણ માત્રાઓ આમાં અનક્ષર કરી છે. આથી લઘુને વિલંબાવી ચાર માત્રાનો પ્લુત કરવાનું પ્રાપ્ત થાય છે એ નોંધવા જેવું છે. એ લને વિલંબાવવાની સગવડ ખાતર તેની આગળના ચતુષ્કલમાં પણ બે

લઘુને ઉપાન્ત્ય મૂક્યા છે. બીજા પણ કેટલાક છન્દોમાં ઘણીવાર આ રીતે લઘુ જ પ્લુત થઈ આખો સંધિ ભરી દે છે. છન્દઃપ્રયોજકો આ રીતે લઘુને પ્લુત કરવામાં એક પ્રકારની ખૂબી માનતા એમ જણાય છે, અને રામાયણના સોરઠાના પ્રસંગ ઉદ્‌ગાનમાં એ ખૂબી ઘણાએ અનુભવી પણ હશે.

અને ઉપર જેને મેં પ્લવંગમ કહ્યો તે પણ આભાણકની જ સહોદરકૃતિ છે. તેમાં પણ ચરણના અંત તરફથી ત્રણ માત્રાઓ અનક્ષર થઈ છે, અને તેથી જ માત્રાની કુલ સંખ્યા ૨૧ થાય છે, પણ અનક્ષર કરવાની પદ્ધતિ તેમાં જુદી છે, મારે મતે વધારે ખૂબીવાળી, વધારે કલાત્મક છે આપણે પ્રથમ તેની ઉત્થાપનિકા જોઈએ :

પ્લવંગમ : દાદા દાદા દાદા દાદા ગાલગા

અહીં ત્રણ માત્રાઓ અનક્ષર થઈ છે, પણ છેલ્લા ચતુષ્કલમાંથી નહિ પણ છેલ્લા અષ્ટકલમાંથી એ ત્રણ માત્રાઓ ઉત્થાપનિકામાં પૂરવી હોય તો આ પ્રમાણે પૂરાય :

દાદા દાદા દાદા દાદા ગાલ⌣લ ગા—

એક માત્રા માટે ⌣ આવું હ્રસ્વનું અને બે માત્રા માટે — આવું ગુરુનું નિશાન કરેલું છે. ગાલગાનો પહેલો ગા ત્રિમાત્રક છે, અને છેલ્લો ગા ચતુર્માત્રક છે. પઠન કરી જોતાં આ પ્લુતિના સ્થાન અને માત્રાસંખ્યાની તરત પ્રતીતિ થશે. એ પ્રતીતિ સાથે એની તાલવ્યવસ્થા પણ ઉપર પ્રમાણે જ જણાશે. એટલી બધી ચતુષ્કલ રચનાઓમાં આ પ્લુતિબદ્ધ ગાલગા વપરાય છે કે એકબે દૃષ્ટાન્ત પછી ગમે તે પિંગલમાંથી સંસ્કારી વાંચનાર તેના દાખલા મેળવી શકશે એમ હું માનું છું તેથી વધારે દાખલા આપતો નથી. પ્રસિદ્ધ ઓધવ,જી સં,દેશો કહે,જો શ્યા⌣મ,ને— એ પ્લવંગમ-ની જ દેશી છે. અને

મારી, નાડ ત,મારે હાથે, હરિ સં,ભા⌣ળ જો—,રે—

એમાં પણ ભાળજો ગાલગા ઉપર પ્રમાણે પ્લુતિબદ્ધ છે. અલબત્ત એ સવૈયાની રચના છે—બત્રીસ માત્રાની. પણ તેમાં રચનાયુક્તિ એ જ છે. આ યુક્તિ ચતુષ્કલ રચનામાં એટલી વ્યાપક છે કે ગાલગાને અષ્ટકલનું સમીકરણ બાંધી શકાય.

મેં આગળ કહ્યું છે કે માત્રામેળમાં પ્લુતિની માત્રાને છન્દના લક્ષણમાં

ગણવી જોઈ એ. એ આવશ્યકતા આ પ્લવંગમના લક્ષણમાં બરાબર પ્રતીત થાય છે. દલપતરામની લક્ષણપદ્ધતિ, તાલથી સંધિઓ જુદા કરવાની પદ્ધતિ, પૂર્વતર પિંગલોની અપેક્ષાએ શાસ્ત્રીય પ્રગતિ બતાવે છે. પણ પ્લુતમાત્રાની સંખ્યાગણના વિના તે પણ કેટલી અપૂર્ણ છે તે આના લક્ષણમાં નિર્ભ્રાન્ત રીતે પુરવાર થાય છે. દલપતરામ પ્રમાણે તેની ઉત્થાપનિકા :

પ્લવંગમ : ગાદા દાદા દાદા દાદા ગાલગા

૨૧ માત્રા અને પહેલી ઉપર તાલ નાંખ્યા પછી ચારચાર માત્રાએ તાલ નાંખવો, એવા કુલ પાંચ તાલ. તરત જ પ્રશ્ન થાય છે : રચના ૨૧ માત્રાની છે. ચારચાર ઉમેરતાં ૧,૫,૯,૧૩,૧૭,૨૧ એમ ૭ તાલ આવી શકે છે છતાં પાંચ જ કેમ કહે છે ? ૧૭ મી માત્રાએ તાલ કેમ અટકાવી દીધો ? ૨૧ ઉપર કેમ ન નાંખ્યો ? એકવાર શરૂ કરેલો તાલ, રચના ચાલુ હોય ત્યાંસુધી અટકે શી રીતે ? બીજું : પાંચ જ તાલ કહ્યા છે પણ પઠનમાં બીજા ગા ઉપર તાલ પડે છે તેનું કેમ ? અને એ તાલ ૨૦મી અક્ષર-માત્રા ઉપર આવે છે, એટલે શું અહીં સુધી ચચ્ચાર માત્રાએ આવતો તાલ ઓચિંતો બદલાઈ જઈ પછી ત્રણ માત્રાએ પડયો ? આ બધાનો ખુલાસો પ્લુતિની માત્રાઓ મૂકો એટલે આપમેળે થઈ જાય છે. ચતુર્માત્રિક તાલ સળંગ ચાલ્યો જશે, કશું ખુલાસો કરવા જેવું રહેશે નહિ.

આ આભાણક અને પ્લવંગમ એ બે રચનામાંથી ગુજરાતીમાં પ્લવંગમ જ ઊતરી છે. આભાણક ઊતરી નથી. પ્લવંગમની દેશી પણ થઈ છે, અને પ્લુતિબદ્ધ ગાલગા અનેક રચનાઓમાં ગુજરાતીમાં છે, છતાં હેમચન્દ્રે પ્લવંગમનો ઉલ્લેખ ક્યાંય કર્યો નથી. એ જોતાં પિંગલમાં ગુજરાત બહારની કોઈ પરંપરાને એ અનુસર્યા હોય એમ જણાય છે. બીજા એકબે દાખલા પણ આ જ અનુમાનનું સમર્થન કરે છે. આ દૃષ્ટિબિન્દુની સંપૂર્ણ ચર્ચા તો છંદોનુશાસનનો સર્વ દૃષ્ટિથી અભ્યાસ થાય ત્યારે કરી શકાય. અહીં તો માત્ર એક તર્કરૂપે જ આ વાત હું રજુ કરું છું.

આ સિવાય દ્વિપદીઓ કડવાના વાચક છંદ તરીકે ક્વચિત્ વપરાઈ છે, પણ દ્વિપદી દેશીની રીતે જ ઘનઃ છે, એટલે એની ચર્ચા ધત્તાને અંગે કરવી યોગ્ય ગણું છું.

અહીં ચતુષ્કલ જાતિઓ પૂરી થાય છે. ક્વચિત્ આ ચતુષ્કલ જાતિઓનાં અક્ષરમેળ રૂપો પણ વપરાયાં છે. જેમકે મૌક્તિકદામ કે મોતીદામ, અથવા તેની અર્ધપંક્તિનો માલતી (પ્રાકૃતપૈંગલ પૃ. ૩૭૦) પણ એ અક્ષરમેળ રૂપો અહીં પ્રસ્તુત નથી.

ચતુષ્કલ સંધિરચના સિવાય ત્રિકલ સંધિરચનાઓ પણ વપરાઈ છે. પણ આશ્ચર્ય જેવું છે કે તેનાં અક્ષરમેળ રૂપો જ વપરાયાં છે. જેમકે પ્રમાણિકા :

પ્રમાણિકા : લગા લગા લગા લગા
ણાયકુમારચરિઉ ઉપોદ્ઘાત પૃ. LX

સમાનિકા : ગાલ ગાલ ગાલ ગા
સદર પૃ. LXI

અગિયાર અક્ષરનો સેનિકા આપણે ત્રીજા પ્રકરણમાં (પૃ. ૪૮) જોઈ ગયા. એક અપરિચિત રચના મળે છે માટે તે દૃષ્ટાન્ત સાથે નીચે ઉતારું છું :

छड्डियावलेवो इन्दिक्कंधिसेवो
रिद्धिबुद्धिवंतो आगओ तुरंतो

મહાપુરાણ ૧૪,૩ પૃ. ૨૩૫

ન્યાસ : ગાલ ગાલ ગાગા

આને રણપિંગલ (પૃ. ૨૩૩) પિકાલી કહે છે છન્દોરચના શાલિનીવિતાન કહે છે (પૃ. ૧૭૮.) એમાંથી કોઈ પ્રમાણ આપતા નથી. નામ અને રચના બન્ને અપરિચિત છે. અહીં અંતે બે ગુરુ આવે છે, પણ ખરી રીતે તેનો દરેક ગા ત્રિકલની જગાએ છે. ત્રણ માત્રાનો પ્લુત છે. મહીદીપજાતિમાં પણ અંતે એ રીતે બે ગા આવે છે. તે ઉપરાંત એક બીજી રચના પણ સદૃષ્ટાન્ત ઉતરું છું :

पराइओ जिणेसरो घणं वणालयं
सुपासमंपयाजसोघणं वणालयं

મહાપુરાણ ૭,૨૫ પૃ. ૧૧૮

ન્યાસ : લગા લગા લગા લગા લગા લગા લગા

અહીં લગાનાં સાત આવર્તનો થાય છે. રણપિંગલ તેને કુડંગિકા કહે છે પણ પ્રમાણ આપતું નથી. તેનાં બીજાં નામો હરી અને આનંદા આપે છે. આનંદા માટે ગણપ્રસ્તારનું પ્રમાણ આપે છે. (પૃ. ૩૩૯) છન્દોરચના (પૃ ૧૭૭) તેને પ્રભાવ કહે છે. તેણે પણ પ્રમાણ આપેલું નથી. સંધિના એકી આવર્તનો નથી એટલી આમાં વિશેષતા છે. છેલ્લો આઠમો સંધિ અહીં અનક્ષર રહ્યો છે, અને તેથી પઠનમાં ત્રણ માત્રા જેટલો સમય અહીં વિલંબનમાં કે વિરામમાં જાય છે. આવી ત્રિકલ રચનાઓ વિશે હવે વિશેષ લખવાની મને જરૂર જણાતી નથી. એકવાર જોઈ લીધું કે આવા ત્રિકલ સન્ધિઓનાં આવર્તનોની રચનાઓ હતી, એટલે થયું.

આ પછી પંચકલ રચનાઓ લઈએ. એના દાખલા પણ લગભગ ત્રિકલ જેટલા મળે છે. તેમાં ઘણાખરા અક્ષરમેળ છે. કેટલાક માત્રામેળ પણ છે. લગભગ આ બધા પ્રબંધોમાં ભુજંગપ્રયાત એટલે આપણો પ્રસિદ્ધ ભુજંગી વ્યાપક છન્દ તરીકે વપરાયો છે, અને તેનો અર્ધ શંખનારી (લગાગા લગાગા) પણ ઘણી જગાએ વપરાયો છે. ગાલગાનાં ચાર આવર્તનવાળો છંદ જેને ભવિસયત્તકહામાં પ્રો. ગુણે પ્રાકૃતપિંગલ (પૃ. ૪૪૪)ને આધારે લચ્છીહર—લક્ષ્મીધર જેવું અપરિચિત નામ આપે છે તે પ્રસિદ્ધ સ્રગ્વિણી છે, જે દલપતરામે પણ આપેલો છે (પૃ. ૪૫.) ભવિસયત્તકહામાં પણ ક્યાંક ક્યાંક ચરણના આદિના ગુરુને બદલે બે લઘુ આવે છે, જે માત્રામેળ પરિવૃત્તિનું પગરણ બતાવે છે. પણ એથી પણ વિશેષ માત્રામેળી પરિવૃત્તિઓવાળી રચના મળી આવે છે. મહાપુરાણ ૮,૧૪માંથી એવી વિકારવાળી જ થોડી પંક્તિ નીચે ઉતારું છું:

अज्जुणी वारुणी वइरि संचारिणी
अवि य कैलासपुव्विल्लया वारुणी
अलयतिलयं च णहतिलययं मंदिरं
कुमुदकुंदं च णहवल्लहं सुंदरं

મહાપુરાણ ૮,૧૪ પૃ. ૧૩૫-૩૬

આને કેવળ માત્રામેળ રચના કહી શકાય. એ રીતે એ સ્વયંભૂએ કહેલો મદનાવતાર છે. આમાં દાલદાનાં આવર્તનો છે. એવી દાદાલ બીજનાં આવર્તનોની રચનાઓ પણ મળી આવે છે. આ બીજનાં ચાર આવર્તનોની અને બે આવર્તનોની રચના વ્યાપક તરીકે આવે છે તેમાંથી દાખલા

લઈએ. મહાપુરાણ ત્રીજા સંધિના ૧૯ અને ૨૦ મા કડવામાં આ બન્ને રચનાઓ પાસે પાસે મળી આવે છે. તેમાંથી દૃષ્ટાન્તો લઈએ :

जय कालका लग्गि जालावलीकंद
जय इंदणाइंदलच्छीलयाकंद
जय घोरसंसारकंतारणित्थार
जय दव्वपज्जाय संभावणासार

મહાપુરાણ ૩,૧૯ પૃ. ૫૨

આને પણ મદનાવતાર કહી શકાય. હવે બળ્બેની રચના લઈએ:

कारडाहिं काहलहिं झल्लरिहिं मद्दलहिं
तालेहिं संखेहिं अणाहिं असंखेहिं
वहिरिय दसासेहिं जयतूरघोसेहिं
वहुवयण वहुणयण करिपियिहपियुगयण

આમાં પહેલીમાં દાદાલનાં ચાર આવર્તનો જણાશે. જો કે તે માત્રામેળી રચના નથી, પણ અક્ષરમેળી છે :

લલગાલ ગાગાલ ગાગાલ ગાગાલ

એ પ્રમાણે. પણ સંપૂર્ણ માત્રામેળી રચનાઓ પણ છે, જેમકે મહાપુરાણ ૨૭,૮ (પૃ. ૪૨૫) તેમાંથી દૃષ્ટાન્ત ન ઉતારતાં ણાયકુમાર-ચરિય ૭,૧૩માં એવી જ રચના છે તેમાંથી બે પંક્તિ ઉતારું છું :

सोवण्ण साडीणिबद्धचिंधेहिं
करणासियागहियगयणाह गंधेहिं

પૃ. ૭૯

આમાં સ્પષ્ટ દાદાલનાં ચાર આવર્તનો છે. જેમ આની પૂર્વના ઉતારામાં એનાં આવર્તનો છે તેમ. હવે આ બે આવર્તનોની રચનાનું પિંગલમાં નામ મળી આવે છે, દીપક. દલપતરામ તેનું લક્ષણ નીચે પ્રમાણે આપે છે :

દીપકછંદ, માત્રા ૧૦, તાલ ૨

દશ માત્રિકા દેખ, ગુ લ અંત ગણિ લેખ
દીપક નકી નામ, છે છંદ સુખધામ.
ત્રીજી અને આઠ ત્યાં તાળનો ઠાઠ
પણ પાંચમી માત્ર, તે લઘુતણું પાત્ર.

અર્થ સ્પષ્ટ છે, અને લક્ષણમાં આપ્યા પ્રમાણે મેં તાલનાં ચિહ્નો કરેલાં છે. તાલ ત્રીજી માત્રાથી શરૂ થઈ પાંચ પાંચ માત્રાએ પડે છે અર્થાત્ સંધિઓ પાંચ માત્રાના છે અને પાંચમી માત્રા લઘુ હોવાથી સંધિ દાદાલ બની રહે છે. હવે આ સંધિનાં બે આવર્તનવાળી રચના એટલે દશ માત્રાની રચનાનું નામ દીપક છે. તેથી એ અર્ધી એટલે પાંચ માત્રા, એક જ સંધિની એક પંક્તિવાળી રચનાનું નામ દલપતરામ ગમક આપે છે, પણ દીપકથી બમણી ૨૦ માત્રાની રચનાનું નામ પ્રસિદ્ધ નથી. એટલે ણાયકુમારચરિઉની પ્રસ્તાવનામાં તેને છન્દઃપ્રભાકરના પ્રમાણથી મંજુતિલકા કહેલ છે. આ વીસી રચનામાં કયાંક અંતે એક લઘુ છે, કયાંક બે લઘુ છે, ત્યારે છન્દઃપ્રભાકરની મંજુતિલકામાં અંતે જગણ છે એટલો ભેદ છે, અને તેથી મંજુતિલકા આગળ પ્રશ્નાર્થ કરેલ છે. આપણે છન્દઃપ્રભાકરની એ જગણાન્ત રચના લેવાની જરૂર જ નથી. નામ હોય કે ન હોય, આ દીપકથી બમણાં વર્તનની રચના છે. અને એક પંક્તિમાં અંતે એક લઘુ છે અને કયાંક બે લઘુ છે,—દલપતરામના દીપકમાં તો અંતે જગણ પણ છે—એ સંધિનું માત્રામેળ રૂપ સમજીએ તો પ્રસ્તુત નથી. મહાપુરાણ ૫, ૧ (પૃષ્ઠ ૭૨)માં આ જ બીજની અક્ષરમેળ રચનામાં અંતે ગાગા આવે છે ત્યાં બીજની અંત્ય એક માત્રા અનક્ષર બને છે, બીજી કશી નવીનતા તેમાં નથી એટલે એનું દૃષ્ટાન્ત ઉતારતો નથી.

આ વ્યાપક છન્દોને સમગ્રરૂપે જોતાં એ બે બાબત ઉપર તરી આવે છે. પ્રથમ એ કે પિંગલમાં જો કે આ બધા છંદો ચાર ચરણના ગણાય છે પણ કડવામાં બે પંક્તિની એક કડી બનતી જણાય છે, કારણ કે ઘણાં કડવાંમાં પંક્તિની કુલ સંખ્યા ચારની નિઃશેષ ભાજ્ય હોતી નથી. આ છન્દો મૂળ ચાર ચરણના હતા અને કડવામાં પડવાથી બે પંક્તિની કડી થઈ ગઈ, કે મૂળ બેની જ કડી હતી અને પાછળથી પિંગલકારોએ સંસ્કૃત વૃત્તોના દાખલા ઉપરથી તેની ચાર ચરણની એકમ ઠરાવી એ પ્રશ્ન સ્વાભાવિક છે. હું પોતે એ રચનામાં મૂળ બે પંક્તિઓની જ કડી થતી હશે એમ માનવા લોભાઉં છું. કડવાબદ્ધ સમગ્ર સાહિત્યમાં બે પંક્તિઓની જ કડી થાય છે. અને બીજું એ કે મરહટ્ટા વગેરેનો મૂળ વપરાશ ઘત્તામાં દ્વિપદી તરીકેનો જ છે, અને હાલનાં પિંગલોમાં તે બધા છંદો અત્યારે ચાર ચરણમાં થયા છે, એ દાખલાને હું દિશાસૂચક માનું છું. આવી બાબતમાં પિંગલના નિયમ કરતાં કાવ્યના પ્રયોગને જ

મહત્ત્વ આપવું જોઇએ, કારણકે આપણા પિંગલ શાસ્ત્ર ઘડની વખતે સ્વતંત્ર મળી આવતા પ્રયોગને પૂરું મહત્ત્વ ન આપતાં ઘણીવાર પોતાની કલ્પના પ્રમાણે શાસ્ત્રવ્યવસ્થા કરતાં. એટલે આ રચનાઓ દ્વિકલ કે દ્વિપાદ હતી. બીજું આ વ્યાપક રચનાઓ જોતાં એમ સ્પષ્ટ થાય છે કે અહીં સુધીમાં હજી સપ્તકલ રચનાઓ વપરાવા માંડી નથી. ઉપરની રચનામાં ચતુષ્કલ, ત્રિકલ, પંચકલ સંધિઓ આવે છે, પણ કોઈ સપ્તકલ આવતો નથી, ત્યારે આપણી ગુજરાતી દેશીઓમાં, ભજનોમાં, પદોમાં, ગરબીઓમાં, લોકગીતોમાં સપ્તકલ સંધિરચનાઓ લગભગ ચતુષ્કલ જેટલી જ વ્યાપક જણાય છે. આપણે એને કદાચ ગુજરાતની વિશિષ્ટતા ગણી શકીએ. બીજું એ કે ચતુષ્કલ રચનાઓ સૌથી વધારે વ્યાપક છે. ભરતનાટ્યશાસ્ત્રમાં પણ ચતુષ્કલ રચનાઓની સંખ્યા જ વધારે છે.

હવે આપણે આ કડવાબદ્ધ પ્રબન્ધોમાં વપરાતી ઘત્તાઓ લઈએ. આપણે આગળ જોઈ ગયા તેમ પ્રબન્ધમાં ઘત્તાનું વિશેષ સ્થાન છે. પ્રબન્ધના પઠનમાં કડવાના આદિમાં તે પ્રસંગ સંગીતથી શ્રવણયોગ્ય વાતાવરણ ફેલાવવા ગવાતી, અને અમુક કાલ સુધી કડવાનો ધોધબંધ પ્રવાહ ચાલ્યા પછી વૈવિધ્ય, વિશ્રામ, વસ્તુનો ઉપસંહાર, નવા વસ્તુની પ્રસ્તાવના, વગેરે માટે તે સંધિ દરમિયાન દરેક કડવાને અંતે આવતી. કડવાબદ્ધ પ્રબન્ધ સાહિત્ય જોતાં એમ જણાય છે કે સંધિના આદિમાં જે ઘત્તા આવતી તે ધ્રુવક કહેવાતી અને પછી એ જ રચના દરેક કડવાને અંતે ઘત્તા તરીકે આવતી ક્વચિત્ આ સિવાય પણ કોઈ કોઈ સંધિમાં અમુક એક રચના, સંધિના આદિના ધ્રુવકથી ભિન્ન પ્રકારની, દરેક કડવામાં મુખબંધ તરીકે આવતી, દાખલા તરીકે મહાપુરાણમાં ૮મા સંધિમાં આદિમાં ધ્રુવક તરીકે એક ૨૬ માત્રાની દ્વિપદી આવે છે, અને પછી સંધિમાં દરેક કડવાને અંતે એ જ રચનાની ઘત્તા પણ આવ્યા કરે છે. પણ આ રચનાથી ભિન્ન આવતી તાલની ચાર ચરણની રચનાનો એક છંદ આખા સંધિમાં દરેક કડવાના આદિમાં મુખબંધ તરીકે પણ આવે છે. તે જ પ્રમાણે ૯ મા સંધિમાં ધ્રુવક ઘત્તાથી ભિન્ન કડવાના મુખબન્ધ તરીકે હેલા આવે છે. હેમચન્દ્ર આગળ બતાવ્યું તેમ કડવાને અંતે ઘત્તા કે ધ્રુવક કે ઘત્તા આવે છે એમ કહે છે. પણ મહાપુરાણ અને અન્ય પ્રબન્ધો જોતાં એમ જણાય છે કે સન્ધિના આદિમાં જે દ્વિપદી જેવી રચના મુકાતી તે ધ્રુવક કહેવાતી, અને પછી તે જ રચના દરેક કડવાને અંતે આવે ત્યારે

ઘત્તા કહેવાની. આ તફાવત કદાચ ભિન્નભિન્ન પ્રણાલીને લીધે હશે. એક એવી પણ કલ્પના છે કે આદિમાં આવતી રચના દરેક કડવાને અંતે નિશ્ચે આવે છે માટે એ ધ્રુવક. પણ હેમચન્દ્રની રીતે કે આ રીતે ધ્રુવ એટલે નિશ્ચે એ અર્થ સાથે ધ્રુવાનો સંબંધ જોડવો એ મને બરાબર લાગતું નથી. નાટકોમાં ધ્રુવાનો ઉપયોગ પ્રાચીન સમયથી થતો આવતો. ભરત-નાટ્યશાસ્ત્રમાં તેનો વારંવાર ઉલ્લેખ આવે છે. કોઈ પાત્રના આગમન-સમયે તે તરફ ધ્યાન દોરવા કે એવા કામ માટે ધ્રુવાઓ ગવાતી. હું માનું છું એ જ ધ્રુવાઓ પ્રબન્ધોમાં પણ એવી જ અસર માટે ગવાતી, અને પછી તેનું સન્ધિના આદિમાં અને કડવાને અંતે નિયત સ્થાન થઈ ગયું આ માત્ર મારો તર્ક જ છે, પણ એને હેમચન્દ્રના છન્દોનુ-શાસનના એક વિધાનથી સમર્થન મળે છે એમ હું માનું છું : सिंहावलो क्तिार्थेपु विज्ञप्तौ संविधानके। मंगलेव ध्रुवा प्रोक्ता द्विपद्यन्यत्र कीर्त्यते ॥ પૃ ૪૬ અ આ સંબંધી ચર્ચા થતાં પંડિત બહેચરદાસજીએ રજૂ કરેલો તર્ક કે, मंगलेव છે ત્યાં સાચો પાઠ मंगले च હશે એ સાચો લાગે છે. એ રીતે ઉપરના શ્લોકનો અર્થ એવો થાય કે સિંહાવલોકન, વિજ્ઞપ્તિ, નાટકનો પ્રયોગ અને મંગલમાં ધ્રુવા કહેવાય અને અન્યત્ર એ દ્વિપદા કહેવાય. અર્થાત્ નાટકમાં જે રચના ધ્રુવા તરીકે આવતી તે જ અહીં પણ ધ્રુવા કહેવાય છે. સંધિના આદિમાં આવતી ઘત્તાને ધ્રુવક કહેલ છે તે, આદિમાં મંગલ હોય છે, એ કારણથી ધ્રુવક ગણાતી હોય. ગુજરાતીમાં ધ્રુવનો સામાન્ય અર્થ ટેક થાય છે. ગીતનો જે આદિભાગ દરેક કડી પૂરી થતાં ફરી ગવાય છે તેને ધ્રુવ, ટેક, આંકણી વગેરે કહે છે. ધ્રુવા, ધ્રુવક વગેરે શબ્દોમાં આ અર્થ અભિપ્રેત જણાતો નથી. જો કે એ ગીતભંગી પણ કડવામાં વારંવાર આવતા આ ધ્રુવા કે ધ્રુવકના વિન્યાસથી સૂચિત થયેલી હોય એ સંભવિત છે.

આપણે જોયું કે કડવાને અંતે આવતી રચના માટે ઘત્તા એવું સામાન્ય નામ છે, પણ ઘત્તા નામની વિશેષ રચના પણ છે જે પ્રાકૃતપૈંગલ અને બીજાં કેટલાંક પિંગલો આપે છે. આ જ પ્રકરણમાં તેનું લક્ષણ પ્રાકૃત પિંગલમાંથી મૂળ ઉતારેલું છે એટલે અહીં ફરી ઉતારતો નથી. માત્ર તેની આગળ ચર્ચા કરવા તેની ઉત્થાપનિકા ફરી ઉતારું છું :

ઘત્તા : દા દાદા દાદા દાદા દાદા દાદા દાદા દાલલ લ

ઉપર યતિસ્થાનો દર્શાવ્યાં છે ત્યાં પ્રાકૃતપિંગલ પ્રમાણે ખડોમાં આંતરપ્રાસ આવે છે. હેમચન્દ્ર ધત્તાનું આ વિશેષ સ્વરૂપ આપતો નથી પણ તે જે છડ્ડુણિકા નામની દ્વિપદી આપે છે તેમાં ઉપર પ્રમાણે જ યતિઓ અને માપ આવે છે. જો કે તેમાં આંતરપ્રાસ નથી. કવિદર્પણ આ ઉપરાંત ધત્તાના બીજા પ્રકારો આપે છે. તે ધત્તાઓને ષટ્પદી ગણે છે, અર્થાત્ મધ્યયતિ આગળ તે ચરણ પૂરું થયું માને છે, પણ બધી દ્વિપદી રચનાઓ જોતાં આને મધ્યયતિ અને આંતરપ્રાસ ગણવા જોઈએ એવો મારો મત છે. બીજા પ્રકારોમાં ત્રણ ચરણોનાં માપો તે ૧૨, ૮, ૧૩; ૮, ૮, ૧૧; ૧૦, ૮, ૧૧; ૧૨, ૮, ૧૧: અને ૧૨, ૮, ૧૨ એ પ્રમાણે આપે છે. ઉપરની ઉત્થાપનિકા તરફ દૃષ્ટિ કરતાં આ બધાં સ્વરૂપો કેવી રીતે સિદ્ધ થયાં છે તે તરત સમજાશે. પ્રાકૃતપિંગલની ધત્તામાં બીજી યતિ પછી દાદા દાદા દાલલ લ આવે છે તેને બદલે દાદા દાદા દાલ કરવાથી ૧૦–૮–૧૧ની રચના થશે. અર્થાત્ અહીં મરહટ્ટાને જ ધત્તા કહેલી છે. પ્રા. પૈ.ની ધત્તામાં પહેલો નિસ્તાલ દા છે તે આ મરહટ્ટામાંથી કાઢી નાંખવાથી ૮–૮–૧૧ની રચના થશે. એ જ મરહટ્ટામાં પહેલો નિસ્તાલ દા છે તેની જગાએ આખું ચતુષ્કલ દાદા મૂકવાથી ૧૨, ૮–૧૧ની રચના થશે અને પ્રા. પૈ.ની ધત્તામાં એ પ્રમાણે નિસ્તાલ દાની જગાએ ચતુષ્કલ દાદા મૂકવાથી ૧૨, ૮, ૧૩ની રચના થશે. એ આખું ચતુષ્કલ રાખીને, અંત્ય લ કાઢી નાંખવાથી ૧૨, ૮, ૧૨ની રચના થશે. કવિદર્પણનો ટીકાકાર કહે છે કે આ તો માત્ર દિગ્દર્શન સમજવું + આવી અનેક જુદાજુદા પ્રકારની ધત્તાઓ છે. આનો એટલો જ અર્થ કે આ ધત્તાઓમાં ફેરફારો કરવાની આ મુખ્ય યુક્તિઓ હતી. આગળ નિસ્તાલ દા મૂકવો કે કાઢી નાંખવો, એકાદ ચતુષ્કલ આદિમાં મૂકવું કે કાઢી નાંખવું, બીજી યતિ પછીના ચાર ચતુષ્કલ માત્રા સંધિઓમાં છેલ્લા સંધિની જગાએ લ રાખવો કે કાઢી નાંખવો, અથવા તેથી પણ આગળ જઈ, છેલ્લો સંધિ આખો અનક્ષર કરી ઉપાન્ત્ય સંધિની પણ એકાદ માત્રા અનક્ષર કરવી વગેરે. મેં આગળ કહ્યું તેમ આંતરપ્રાસ માત્ર શોભાનો છે, અને તેથી તે હેમચન્દ્રની છડ્ડુણિકામાં, મધ્યયતિ હોવા છતાં, નથી આવતો. એ છડ્ડુણિકા પણ ધત્તા પેઠે સામાન્ય નામ પણ છે.

આ જ પ્રમાણે આપણે ઉપર જોઈ ગયા કે દ્વિપદી પણ સામાન્ય સંજ્ઞા છે, પણ તે પણ એક વિશેષ રચનાનું વાચક છે. અને તે પ્રાકૃત-

+ A. P. (I) પૃ. ૪૬–૪૭

પૈંગલે અને બીજાં કેટલાક પિંગલોએ આપેલ છે. પ્રાકૃતપૈંગલે તેનું એ રીતે માપ આપેલ છે (પૃ. ૨૫૭-૨૬૦.) એક :

દ્વિપદી : પહેલું : ૬+૪+૪+૪+૪+૬

બીજું : ૬+૪+૪+૪+૪+૪+ગા

બન્ને રીતે ૨૮ માત્રા થઈ રહે છે. ભવિસયત્તકહામાં એક જગાએ આ દ્વિપદી વપરાઈ છે. તેના સ્વરૂપ વિશે ચર્ચા કરતાં પ્રેા. ગુણે એવા મત ઉપર આવે છે કે આ છંદમાં ૧૬ માત્રાએ યતિ આવે છે, એ ૧૬ માત્રાનેા યતિખંડ તે અરિલ્લની પંક્તિ બને છે, અને બાકીના ૧૨ માત્રાના ખંડમાં અંતે ગાલગા આવે છે (ઉપેાદ્ઘાત પૃ. ૩૦, ૩૧.) આ પ્રબંધમાં આવતી દ્વિપદીઓમાં એમ થાય છે એ સાચું, પણ એ એનાં સામાન્ય લક્ષણેા નથી. અંતે ગાલગા આવશ્યક નથી એમ બતાવવા તેા પ્રાકૃતપૈંગલના લક્ષણછંદનેા બીજો શ્લેાક જ કામ આવશે :

सरसइ लइ पसाउ तहि पुहविहि कव्विहि कउत्त कइअणा ।
महुअर चरण अ त लइ दिज्जहु देाअइ भणहु बुहअणा ॥
पृ. २५७

અહીં અંતે ગાલગાને બદલે લલલગા છે. અલબત્ત આમાં પણ ૧૬ માત્રાએ યતિ છે અને એ યતિખંડમાં અંતે લલલ આવે છે, પણ જસહરચરિઉ ૩,૧ માં દુવઈનેા વ્યાપક તરીકે ઉપયેાગ થયેા છે તેમાં પહેલી દુવઈનેા ઉત્તરાર્ધ :

दीसइ पंचवण्ण णं साडी महिमहिलहि धुलंतिया
पृ. ४७

આમાં યતિ છે, પણ યતિખંડને અંતે ગાગા આવે છે. આ પ્રમાણે ઘણીખરી જગાએ ૧૬ માત્રાએ યતિ આવે છે અને ૨૮ માત્રાના ચેાપાયામાં અને એવી બીજી પણ ઘણી રચનાઓમાં ૧૬ માત્રાએ યતિ આવે છે, છતાં ક્યાંક નથી પણ આવતી. મહાપુરાણ ૨,૧૩માં દુવઈનેા વ્યાપક તરીકે ઉપયેાગ થયેા છે ત્યાં ૮મી કડીનેા ઉત્તરાર્ધ :

बुद्दा झत्ति जस्स कालम्मि जाए सुहयारि पाउसा ॥
पृ. २६

૧૬ માત્રા જણ શબ્દના પહેલા જ પછી પૂરી થાય છે, અર્થાત્ ત્યાં શબ્દાન્ત યતિ નથી. આ બધી પંક્તિઓ જોતાં જણાશે કે દ્વિપદીની ઉત્થાપનિકા

દ્વિપદી : દાદા દાદા દાદા દાદા દાદા દાદા દાગા

એમજ કરવી જોઈએ. પંક્તિના આદિમાં–અંતમાં પ્રાકૃતપૈંગલે છકલો મૂકવાનાં નિર્દેશ્યાં છે, તે માત્ર, બે ચોકલના આદેશ તરીકે દાલ ગાલદા અને લદા ગાલદાને અવકાશ આપવાનેજ છે. લદાગાલ આગળ ૭ માત્રા થઈ રહે છે અને તેથી નિષિદ્ધ રચના લદા ગાગા લ અનવકાશ બને છે. અહીં ભાગ્યે જ યાદ આપવાની જરૂર છે કે લદા ગાલગા અને દાલ ગાલદા એ બે ચોકલના આદેશ તરીકે વપરાય છે. દ્વિપદીમાં અનેક જગાએ અંતે આવતો રગણ ગાલગા એ પણ એ આદેશનો જ અંતભાગ છે. આ દ્વિપદી રચના ગુજરાતીમાં ઊતરી આવી નથી. આ પ્રકારની થોડા-થોડા ફેરવાળી ધત્તાઓ હું વિશેષ નથી નોંધતો, તેમ જુદાજુદાં પિંગલોમાં તેમનાં કયાં કયાં નામો આપેલાં છે તે શોધી કાઢવું એ પણ મને જરૂરનું લાગતું નથી.

ઉપરની ધત્તા અને દ્વિપદી બન્નેનાં સ્વરૂપો જોતાં તરત સ્પષ્ટ થયું હશે કે એમનું મૂળ કાકું કે થડ બત્રીસા સવૈયનું છે. ઘણીખરી લાંબી બધી ધત્તાઓની એ જ પ્રકૃતિભૂત રચના છે. છતાં શુદ્ધરૂપની સવૈયાની બત્રીસી રચના ધત્તા તરીકે બહુ વિરલ વપરાયેલી છે. મને તો માત્ર એક જ જગાએ તે મળી છે—કરકંડુચરિઉના બીજા સંધિમાં :

उप्पणाए वालऍ विमलदिणे मंगलइँ अणेयइँ तहिँ हुवयइँ ।
यं दिणयरु ऊदयउ णिम्मलइं संजायइं पयडइं दिम्मुहइं । १ ।
मायंगहो रत्तें णेयरइं कर जोडिवि पउमावइ भणिय
मतेावहि वहिणिए सुंदरिए आयण्णहि वत्त महो तणिय ॥ १ ॥
सो मुणिवरु जाणिवि तुट्ठमणु कमकमल णवेविणु पभणियउ
हे मुणिवर कहणाइं कहहि महो कइ होहहि विज्जउ रमणिमउ ॥ ४ ॥

કરકંડુચરિય પૃ. ૧૨–૧૪

આ પ્રકૃતિભૂત બત્રીસી રચના ઘણી વિકારી કે આલંકારિક રચનાઓ ધત્તા તરીકે વપરાઈ છે. જેમાંની ઘણી ઉપર આવી ગઈ છે. હવે કંઈક જુદા પ્રકારની રચનાઓ લઉં છું.

મહાપુરાણના ૨૯ મા સંધિની ઘત્તાઓમાંની પહેલી ધ્રુવક તરીકે વપરાયેલી ઘત્તા આ નવા પ્રકારની દૃષ્ટાન્ત તરીકે લઉં છું :

जे रुद्धा संगरि बद्धा ते णिव मेल्लिवि पुज्जिय ।
पियवयणहिं वत्थाहरणहिं णियणियपुरहं विसज्जिय ॥

પૃ. ૪૫૮

આમાં સ્પષ્ટ રીતે પહેલી પંક્તિમાં रुद्धा અને बद्धाનો અને બીજીમાં यणहिं અને रणहिंનો આંતરપ્રાસ છે ત્યાં શબ્દાન્ત યતિ પણ છે. એટલે તે પ્રમાણે યતિ મૂકીને પ્રાસના સંસ્કારો પડે એ રીતે પાઠ કરવો જોઈએ. હવે આમાં પહેલો યતિખંડ છ માત્રાનો અને બીજો આઠ માત્રાનો છે. સાદી રીતે પાઠ કરી જોતાં તરત જણાશે કે પઠનમાં પહેલો ખંડ ટૂંકો પડે છે અને તેથી પ્રાસ બરાબર છતો થતો નથી, ઊપસી આવતો નથી. પહેલા ખંડ પછી બે માત્રાની પ્લુતિ મૂકી એ ખંડને પૂરો આઠ માત્રાનો કરીએ તો પ્રાસના સંસ્કાર બરાબર ઊઠી આવશે. એ પ્લુતિવાળી ઉત્થાપનિકા નીચે પ્રમાણે થાય :

દાદા દા⌣⌣ દાદા દાદા દાદા દાદા*

અલબત્ત ઉપરની રચનામાં અંત્ય ચતુષ્કલ દાલલ છે, અને આ સંધિની ઘણી ઘત્તામાં અંતે દાલલ આવે છે પણ કોઈ (દાખલા તરીકે ૯ મા કડવાની) ઘત્તામાં અંતે ગુરુ પણ આવે છે એટલે અંત્ય દાલલને આપણે સામાન્ય લક્ષણ નહિ ગણીએ. આ રીતે આ, અનેક ૨૮ માત્રાની ઘત્તાઓ

---

* આને જ મળતો દાખલો ૩૧ મા સંધિની ઘત્તાઓનો છે.

हयकम्मे जिणवरधम्मे उत्तरि उत्तरि रंकु वि चडइ ।
कयगावें पत्थिव पावें हेट्ठामुहुं राउ वि पडइ ॥

મહાપુરાણ ૨૧, ૧ પૃ ૩૩૪

પ્લુતિ સાથેની ઉત્થાપનિકા

દાદા દા— દાદા દાદા દાદા દાદા દાદા લ⌣⌣⌣

આ અને ૨૯ મા સંધિની ઘત્તાનો ભેદ એટલો જ છે કે ૨૯ની ઘત્તામાંના અંત્ય ચતુષ્કલ પછી આમાં એક લ વિશેષ આવે છે, જે આઠમા ચતુષ્કલનો એક જ પ્રતિનિધિ છે. ૨૯ મીની ઘત્તામાં આ ચતુષ્કલ આખો અનક્ષર રહે છે, અહીં એની ત્રણ માત્રા અનક્ષર રહે છે, એટલો જ ભેદ છે

આવે છે તેવી એક ઘત્તા થઈ, અને ૨૮ માત્રાની ઘત્તા-ઓમાં અંતે એક અનક્ષર ચતુષ્કલ આવે છે, તે ગણતાં આ ઉપરની સામાન્ય રચના થાય. આ બતાવે છે કે જેમ સમગ્ર રચનાનો અંત્ય માત્રાસંધિ અનક્ષર થાય તેમ યતિખંડનો અંત્ય સંધિ પણ અનક્ષર થાય. એ જ વ્યાપાર આપણે નીચેની રચનામાં જરા આગળ ગયેલો જોઈએ છીએ. નીચે એ જ પ્રબંધના પાંચમા સંધિનું ધ્રુવક ઉતારું છું. તેમાં બન્ને યતિખંડો ૭ ૭ કલાના છે, અર્થાત્ એ બન્નેમાં બબ્બે માત્રા ઉમેરવી જોઈએ. છેલ્લો યતિખંડ ઉપર જેવો જ છે. એ માત્રાઓ ઉમેરીને જ હું ઘત્તાનો પાઠ નીચે આપું છું :

पियमेलइ◡◡ गयकालइ◡◡ एक्कहिं दिणि सुहकारिणि ।
णिरुवममइ◡◡ सेंधुरगइ◡◡ णाहितणयमणहारिणि ॥

પૃ. ૭૨

દાદા દા◡◡ દાદા દા◡◡ દાદા દાદા દાદા

અહીં પણ અંત્ય ચતુષ્કલ દાલલ છે. પણ ઉપરની ઘત્તાની પેઠે જ ક્યાંક દાગાનો પ્રયોગ હોવાથી દાલલને સામાન્ય લક્ષણ નહિ ગણીએ.

હવે એક ચુલિયાલા નામની ઘત્તા તરીકે વપરાતી જાતિ લઈએ. મહાપુરાણના ૧૭ મા સંધિમાં તે આવે છે, તેમાંથી એક દાખલો લઈએ :

छुडु छुडु कारणि वसुमइहि सेण्णइं जाम हणंति परोप्परु ।
अंतरि ताम पइट्ठ तहिं मंति चरंति समुब्भिवि णियकरु ॥

પૃ. ૨૮૮

આની ઉત્થાપનિકા આ પ્રમાણે થાય :

દાદા દાદા દાલલ લ । દાદા દાદા દાદા દાલલ

અહીં સ્પષ્ટ રીતે મધ્યયતિ પહેલાંના ચતુષ્કલની ત્રણ માત્રા અનક્ષર થાય છે. ખરી રીતે સંધિને અનક્ષર કરવાનો આ વ્યાપાર ચરણને અંતે હોય છે, એ જોતાં એમ કહી શકીએ કે અહીં મધ્યયતિને ચરણાન્ત હોય એમ ગણીને તેની આગળનો સંધિ અનક્ષર કરેલો છે.—ખાસ કરીને જ્યારે અનક્ષર માત્રાઓ ત્રણ જેટલી થઈ જાય ત્યારે. આ એક લાંબા ચરણનાં બે ટૂંકાં ચરણો કરવાનો જ વ્યાપાર છે. પિંગલ ચુલિયાલાને ચાર

ચરણનો ગણે છે. પ્રાકૃતપૈંગલમાં તેનું લક્ષણ દોહરા સાથે આપેલું છે એટલે આની વિશેષ ચર્ચા દોહરા સાથે કરીશું. અહીં એટલું જ કહેવું બસ થશે કે ચુલિયાલા એક દ્વિપદી ઘત્તા છે, તેનું મૂળ કાઠું ૩૨ માત્રાનું, ૮ ચતુષ્કલોનું છે, તેમાં વચ્ચે યતિ છે, તેની પૂર્વના સંધિની ત્રણ માત્રાઓ અનક્ષર કરેલી છે, જ્યારે ઉત્તર યતિખંડ પૂરો ૧૬ માત્રાનો છે જેનો ઉલ્લો સંધિ દાલલ છે.

બીજી એક અગત્યની દ્વિપદી ઉલ્લાલ છે. મહાપુરાણના બીજા સંધિની ઘત્તામાંથી તેનો એક દાખલો લઉં છું :

परमाणु अट्ठ जइ मेलवहिं ता तसरेणु समुब्भवइ ॥
अट्ठहिं तसरेणुहिं पिंडयहिं एक्कु जि रहरेणुउ हवइ ॥

પૃ. ૨૩

તેની ઉત્થાપનિકા નીચે પ્રમાણે થાય :

દા દાદા દાદા દાલલ લ દાદા દાદા દાલલ લ

ચુલિયાલા સાથે આને સ્વાભાવિક રીતે જ સરખાવવાની ઇચ્છા થશે. આમાં પ્રથમ એક નિસ્તાલ દા છે તે સિવાય આનો પૂર્વ યતિખંડ અને ચુલિયાલાનો પૂર્વ યતિખંડ એક જ છે, અને આમાં ઉત્તર યતિખંડ પણ ચુલિયાલાના પૂર્વ યતિખંડ પ્રમાણે જ છે. ૩૨ માત્રાની દ્વિપદીને અહીં મધ્યયતિ તેમ જ ચરણાન્ત યતિ બન્ને જગાએ ખંડિત કરેલી છે. બન્ને જગાએ ત્રણ ત્રણ માત્રા જેટલા અક્ષરો ખંડિત થયા છે. ચુલિયાલાને દોહરા સાથે સરખાવીને દોહરાનાં ચાર ચરણો પ્રમાણે તેનાં ચાર ચરણો ગણેલાં છે. પણ ઉલ્લાલને દ્વિપદી જ માનેલ છે. હેમચન્દ્ર આના બે પ્રકારો કર્પૂર અને કુંકુમ માને છે, પણ મને તે મહત્ત્વના નથી જણાતા. પિંગલગત લક્ષણો કરતાં ઉપરની ઉત્થાપનિકા વધારે સરલ છે એટલે એ લક્ષણોની અહીં ચર્ચા નથી કરતો.

આ ઉપરાંત સોરઠો કે સોરઠિયો દૂહો કે દોહરો પણ ઘત્તા તરીકે વપરાયો છે. મહાપુરાણના ૩૩ મા સંધિની ઘત્તાઓમાંથી તેનાં બે ઉદાહરણો નીચે લઉં છું :

वंदिउ तिहुयणणाहु थोत्तसयइं वग्गुर्ड़इं ।
विणिग्ग वि तुरइं ताइं गुहसालहि उववितइं ॥

પૃ. ૫૩૦

ता खयराय सुयाहिं वंभु मंहमह अच्चुउ
णिरलंकारु जिणिंदु सालंकारहिं संथुउ ॥

પૃ. ૫૩૧

આની ઉત્થાપનિકા નીચે પ્રમાણે થાય :

દાદા દાદા ગ લ દાદા દાદા ગાલગા

આમાં પણ બધી દ્વિપદીઓની પેઠે પંક્તિનો અંત એટલે ગાલગા ભાગ જ પ્રાસથી જોડાયેલો છે. બધાં પિંગલો સોરઠાને ઊલટાવેલો દૂહો કહે છે. આ પ્રમાણે :

દૂહો : દાદા દાદા દાલદા દાદા દાદા ગાલ

આને ઊલટાવતાં

દાદા દાદા ગ.લ દાદા દાદા દાલદા

થાય, પણ ઉપર આપેલી દ્વિપદીમાં દાલદાને બદલે સ્પષ્ટ ગાલગા સર્વત્ર છે જે નોંધવા જેવું છે. પ્રાકૃતપૈંગલ સોરઠાનાં એકી અને બેકી - બન્ને ચરણોને પ્રાસોથી જોડવાં આવશ્યક ગણે છે. ગુજરાતીમાં સોરઠામાં માત્ર બેકી ચરણોનો જ પ્રાસ હોય છે, ત્યારે અહીંઆં માત્ર બેકી ચરણોનો જ પ્રાસ છે એ પણ નોંધવા જેવું છે. આ રચના પણ દૂહા સાથે સંકળાયેલી હોવાથી તેની ચર્ચા દૂહા સાથે કરીશું. આશ્ચર્યની વાત એ છે કે સોરઠો ચુલિયાલો એ રચનાઓને પિંગલકારો દૂહામાંથી નિષ્પન્ન થતી હોય એ રીતે નિરૂપે છે, ત્યારે અહીં સોરઠો અને ચુલિયાલો ઘત્તા તરીકે વપરાયા છે અને દૂહો ઘત્તા તરીકે વપરાયો ઉપલબ્ધ થતો નથી. પિંગલદૃષ્ટિએ આવી રચનાઓમાં જે મહત્ત્વનું છે તે એ કે અહીં પણ અક્ષરોને ખંડન કરવાના વ્યાપારથી જ મૂળ ૩૨ માત્રાની દ્વિપદીઓ આવા માપની બની છે. અહીં એ પણ નોંધવું જોઈએ કે સોરઠો જે પ્રાચીન ગુજરાતીથી અતિપ્રસિદ્ધ છે, તે રચના સોરઠા કે બીજા કોઈ નામથી છન્દોનુશાસનમાં ઉલ્લેખાયેલી નથી, જે વળી બતાવે છે કે હેમચન્દ્રે પોતાના સંગ્રહમાં ગુજરાની રચનાઓ તરફ ખાસ ધ્યાન આપ્યું નથી; ગુજરાત બહારની કોઈ પરંપરામાંથી તેણે છન્દોનો સંગ્રહ કરેલો છે.

आरोहणु करिवि कुमेरं पयपेल्लिउ मयगलु ।
किंकरपरियरिउ णीसरिउ फुरियखग्गुज्जलु ॥

ણાયકુમાર ચરિઉ ૩, ૯. પૃ. ૩૧

ઉત્થાપનિકા : દાદા દાદા લ દાદા દાદા દાદા લલ

સોરઠામાં દાદા દાદા ગાલ હતું તેમાંથી અહીં ઉપાન્ત્ય ગુરુ પણ નીકળી ગયો અને માત્ર એક લઘુ રહ્યો. ઉત્તર યતિખંડમાં ઉપરની રચના પેઠે ચોથા ચતુષ્કલમાં માત્ર બે લઘુ રહ્યા. પુસ્તકના ઉપોદ્‌ઘાતમાં આ ઘત્તાનું નામ અજ્ઞાત જણાવેલું છે. (પૃ. LXII) પણ હેમચન્દ્રે ૭ થી ૧૭ સુધીની માત્રાવાળી બધી ચતુષ્પદીઓ ગણાવી છે (જુઓ પરિશિષ્ટ) એટલે એમાંથી બધી સંખ્યાના પ્રકારો અવશ્ય મળી રહે. ઉત્થાપનિકા ઉપરથી ગણતાં આપણે આ ચતુષ્પદીને એકીમાં ૯ બેકીમાં ૧૪ માત્રાવાળી ગણીએ. એવા માપવાળીનું નામ હેમચંદ્ર કુસુમનિરન્તર આપે છે. ओजे नव समे चतुर्दश कुसुमनिरन्तरो પણ તેનું દૃષ્ટાન્ત જોતાં જણાશે કે અહીં આપેલી ઘત્તા, ઉપરની ઉત્થાપનિકા પ્રમાણે ચાલતી નથી :

सिद्धत्थपुलय, कुसुमनिरन्तरु हसिओ सिओ ।
नवदइआगमि, अगिंजि मंगलु घणइ किउ ॥

छन्दोनुशासन પૃ. ૩૯ व

कुसुम नि,रन्तरु, हसिओ, सिओ આટલા ખંડને હેમચન્દ્ર ૧૪ માત્રાની પંક્તિ ગણે છે. મેં અલ્પવિરામ કર્યા પ્રમાણે તેનાં ચતુષ્કલો પડે છે, તો હેમચન્દ્ર પ્રમાણે અંત્ય ओ અહીં હ્રસ્વ છે—લઘુ છે એ સ્પષ્ટ છે. ત્યારે પ્રશ્ન થાય છે કે પહેલો ખંડ કે પંક્તિ सिद्ध,त्थ पुलय,નાં સ્પષ્ટ રીતે બે ચતુષ્કલો પડી રહે છે, તેમાં અંત્ય યને ગુરુ ગણીને નવ માત્રા શા માટે કરવી ? છન્દોનુશાસનમાં સર્વત્ર આ જ અનવસ્થા છે. કયાંક લઘુને ગુરુ ગણ્યો છે, કયાંક નથી ગણ્યો. મેં ઉપર ઉતારેલ ણાયકુમારચરિઉના ઘત્તાને બરાબર મળતી ઘત્તા છન્દોનુશાસનમાં કેતકીકુસુમ છે. તેનું પઠન બરાબર ઉપરની ઘત્તા પ્રમાણે થઈ રહે છે :

विवालिउ भुवणु, नवकेयइकुसुमपराइण ।
नं अहिवासिअउं मयरद्धयवम्मणजोइण ॥

પૃ. ૪૦ व

આ કેતકીકુસુમને છન્દોનુશાસનમાં એકીમાં દસ બેકીમાં પંદર માત્રનો ગણ્યો છે. દરેક પંક્તિના અંત્ય લઘુને ગુરુ ગણવાથી એ સંખ્યા થયેલી

છે. ખરી રીતે ત્યાં નવ અને ચૌદ જ ગણવી જોઇએ. નવમી અને ચૌદમી ગાત્રા પછી ચતુષ્કલોની અનક્ષર માત્રાઓ રહે છે તે આ લઘુની પ્લુતિથી પૂરવાની છે માટે આ લઘુને ગુરુ ગણવા જોઈએ એ દલીલ બરાબર નથી, કારણ કે રાસક એટલે આભાણકમાં અંત્ય લઘુ આખા ચતુષ્કલનો પ્રતિનિધિ હોવા છતાં તેને ત્યાં લઘુ જ ગણેલ છે. એટલે આ ખરી રીતે અનવસ્થા જ છે.

આ જાતના વિશેષ દાખલા આપવા હું જરૂરના જોતો નથી. ભવિસયત્તકહાના ઉપોદ્દ્ઘાતમાં (પૃ ૩૬-૩૪) પ્રો. ગુણેએ અભિસારિકા (એકી ૯ બેકી ૧૩), મન્મથતિલક (એકી ૮ બેકી ૧૪) કુસુમનિરંતર (૯+૧૪), વિભ્રમવિલસિતવદન (૧૧+૧૩) નવપુષ્પંધય (૧૧+૧૪), કિન્નરમિથુનવિલાસ (૧૧+૧૫)ની નોંધ કરેલી છે તે જોવા રોકાતો નથી. આવી ઘત્તાઓમા ઘસાઈઘસાઈને સૌથી ટૂંકું થયેલું રૂપ તે પ્રો. ગુણેએ બતાવેલો મર્કટી છે (એજન) તે જોઈએ :

तं जिणभवणु णिएवि धवलुतुंगुविसालु ।
वियसियवयणरविंदु मणिपरिओसिउ बालु ॥

ભવિસયત્તકહા ૪, ૧૧. પૃ. ૨૮

ઉત્થાપનિકા : દાદા દાદા ગાલ દાદા દાદા ગાલ

આ દ્વિપદી છે. ઉપર આપ્યું તે એનું એક દલ છે. બન્ને દળો પ્રાસબદ્ધ છે.

આ બધાં નામો પ્રો. ગુણેએ પ્રો. યાકોબીને અનુસરીને આપ્યાં છે, અને પ્રો. યાકોબીએ છન્દોનુશાસન પ્રમાણે તે નોંધેલાં છે, એમ ગુણે કહે છે [એજન પૃ. ૩૫.] છન્દોનુશાસનમાં મર્કટી નામ નથી, પણ પૃ. ૪૨ વ ઉપર મારકૃતિ નામ છે અને તેની માત્રા ૧૧ છે. એટલે અહીં કંઈ વાચનાનું સ્ખલન થયેલું જણાય છે, પણ એ મુખ્ય પ્રશ્ન નથી. મારકૃતિ ૧૧ માત્રાનો છંદ છે એ ખરું પણ દૃષ્ટાન્તનું પઠન જોતાં તે ઉપરની રચનાથી તદ્દન ભિન્ન જણાય છે. चपद्वाथातौ वा मारकृतिः ॥ चतुर्मात्र च पंचमात्र द्विमात्रा. । चतुर्मात्र द्वय त्रिमात्रौ वा मारकृतिः ॥ ચતુર્માત્ર, પંચમાત્ર અને દ્વિમાત્ર, અથવા બે ચતુર્માત્ર અને એક ત્રિમાત્ર એ મારકૃતિ. જેમકે तुहमारमारकिदी, कवि एह नवल्लिम्र । दूरि सपासद्दि,जं हिम्रदइ रालिम्र ॥ પઠન કરી જતાં તેમાં ઉપરની ઘત્તાનો મેળ જરા પણ જણાશે નહિ. માત્ર કુલ માત્રાસંખ્યા ઉપરથી છન્દનું સ્વરૂપ નક્કી કરવું કેટલું

ખોટું છે તે આ ઉપરથી સમજાશે. ખરી રીતે આ રણપિંગલમાં (પૃ. ૬) અને દલપતપિંગલમાં (પૃ. ૯)માં આપેલ આભીર કે આહીરની બેવડી પંક્તિ છે. દલપતપિંગલમાં તેનું આપેલું લક્ષણ ઉપરની ઉત્થાપનિકાના અર્થને બરાબર મળતું છે:

આભીર છંદ—માત્રા ૧૧, તાળ ૩

પદ માત્રા અગિયાર, આભિર છંદ વિચાર;
છેવટ ગુ, લ, સંભાળ, ભૂધર ભણતી તાળ.

એક, પાંચ, નવ ઉપર તાલ અર્થાત્ આ ચતુષ્કલ રચના થઈ.

અહીં સુધી આપણે જે ઘત્તાઓ અને દ્વિપદીઓ લીધી તેનું મૂળ કાઠું આઠ ચતુષ્કલોનું એટલે ૩૨ માત્રાનું છે. તેનો મુખ્ય પ્રાસ બે પંક્તિના અંતોને સાંધે છે. તેના ઉપરથી જે નવીનવી રચનાઓ થઈ તે મુખ્યત્વે ચરણાન્ત એક કે બે સંધિઓના અક્ષરો ખંડિત કરવાથી થઈ. આ ચરણાન્ત સિવાય એ રચનાનું એક બીજું સ્થાન પણ વૈવિધ્ય અને વિકાસનું કેન્દ્ર બન્યું છે. ૩૨ માત્રાની પંક્તિ એટલી લાંબી છે કે તેની મધ્યમાં યતિ આવે. કોઈએક દોરીને બે થાંભલા સાથે ગમે તેટલી તંગ કરીને બાંધીએ તોપણ થાંભલા વચ્ચેનું અંતર લાંબું હોય તો ત્યાં ઝોક પડે, અને એ ઝોકના બિન્દુએ જાણે બે ભિન્નભિન્ન દોરીઓ ભેગી થતી હોય એવો આભાસ થાય. તેમ આ મધ્યયતિ બે પંક્તિના આભાસનું બિન્દુ બન્યું. તેથી જેમ ચરણાન્ત તરફ ૨ માત્રાઓ ખંડિત થતી હતી તેમ આ યતિ આગલા ખંડની અંત્યાક્ષર માત્રાઓ પણ ખંડિત થવા માંડી. ચુલિયાલો, ઉલ્લાલ, ઉપર આપ્યો તે સોરઠો, વગેરે રચનાઓ આ રીતે થઈ. આથી દ્વિપદીમાં ચતુષ્પદીનો ભ્રમ થયો. આ રચનાઓને કોઈએ ચતુષ્પદી કહી, કોઈએ દ્વિપદી કહી, કોઈએ જુદીજુદી જગાએ એકની એક રચનાને જુદીજુદી કહી. (અને હું પણ સગવડ પ્રમાણે તેનો દ્વિપદી કે ચતુષ્પદી તરીકે ઉલ્લેખ કરીશ) પણ આ બધા ફેરફારોમાં આ બધી રચનાઓએ પોતાના કુલનું એક લક્ષણ જાળવી રાખ્યું, બધીઓએ મૂળમાં જ્યાં અંત તરફ પ્રાસ હતો ત્યાં જ રાખ્યો. અન્યત્ર તેમ અહીં પણ પ્રાસ ચરણાન્તના સ્થિર અને અવ્યભિચારી ચિહ્ન તરીકે રહ્યો.

એક બીજી રીતે પણ વૈવિધ્ય આવ્યું. ઘત્તાઓ અમુકઅમુક અંતરે ગાવા માટે છે. તેમાં અર્થ પ્રધાન નથી તો તેમાં કવિ શબ્દાલંકારની વિશેષ કારીગરી બતાવી શકે. આથી તુકાન્ત પ્રાસ ઉપરાંત આંતરપ્રાસ

પણ પ્રવેશ પામ્યો. મધ્યયતિથી જે ૧૬ માત્રાનો પૂર્વખંડ થયો હતો તેમાં આઠઆઠ માત્રાએ શબ્દાન્ત યતિ મૂકી એ બે ખંડોને એક નવા પ્રાસથી પાછા સાંધ્યા. આવી રીતે આઠઆઠ માત્રાના ખંડોએ શબ્દાન્ત યતિ અને પ્રાસ આવ્યો. આથી ફરી એક પંક્તિની ત્રણ પંક્તિ હોવાની ભ્રાન્તિ થઈ અને એ ષટ્પદી ધત્તાઓ ગણાવા લાગી. આ રીતે ગણતાં આ પ્રકરણમાં પૂર્વે ત્રિભંગી આપેલ છે તેની રચના અષ્ટપદી ગણાવી જોઈએ પણ હેમચન્દ્રમાં ક્યાંય અષ્ટપદી ધત્તાનો ઉલ્લેખ નથી. પ્રો. વેલણકર આવા દરેક યતિ અને પ્રાસે જુદી પંક્તિ ગણે છે. તેઓ ચતુષ્પદી (પ્રા. પૈં. પૃ. ૧૬૭) મરહટ્ટા (પ્રા. પૈં. પૃ. ૩૩૮ વળાવતી (પ્રા. પૈં. પૃ. ૨૪૨) દુમિલા (પ્રા. પૈં. પૃ. ૩૧૫)ને દ્વાદશપદી ગણે છે (A. M. [I] પૃ. ૪૮, ૪૯) આ ગણતરી છન્દનાં ચાર ચરણો, અને ચરણના દરેક યતિએ પંક્તિ ગણવાથી થયેલી છે. એવી રીતે ગણતાં તેમણે ત્રિભંગી (પ્રા. પૈં. પૃ. ૩૧૧) ને ષોડશપદી ગણવી જોઈએ. પણ આવી રીતે આઠઆઠ દસદસ માત્રાની પંક્તિ ગણવી યોગ્ય નથી; આ બધી ધત્તાઓનો બત્રીસી ધત્તાઓ સાથેનો સંબંધ જોતાં, પ્રાસ જોતાં એ બધી બત્રીસીની જ ભંગીઓ છે એમ સ્પષ્ટ થાય છે. આ બધીમાં આંતરપ્રાસની યોજનાથી સ્વતંત્ર મૂળનો ચરણાન્ત પ્રાસ કાયમ રહે છે. આંતરપ્રાસની યોજના, મુખ્ય ચરણાન્ત પ્રાસથી ગૌણ છે એમ સ્પષ્ટ જણાઈ આવે છે. એટલે આ બધીને બત્રીસીના પ્રકારો જ ગણવા યોગ્ય છે.

ચોવીશ માત્રાની રચનાઓ ધત્તા તરીકે વપરાયેલી મારા જોવામાં બહુ આવી નથી. માત્ર બેત્રણ જ રચના એના વિકારરૂપ ગણી શકાય તેવી છે તે નીચે આપું છું:

इउ सवलु सुलेविं कउलायरिएं जं भणिउं ।
खग विज्जालाहुँ अवसि होसइ मइं मुणिउं ॥

જસહરચરિઉ ૧, ૭. પૃ. ૮–

ઉત્થાપનિકા : દા દાદા દાદા દાદા દાદા દાદા લ

અંત્ય લ ગુરુ થઈ પછીની પંક્તિના નિસ્તાલ દા સાથે જોડાઈ આખું ચતુષ્કલ થઈ રહે. આ સંધિમાં આવી ધત્તાઓ ઘણી ઓછી છે, અને ઉપર ગુરુનું ચિહ્ન કર્યું ત્યાં હ્રસ્વને ગુરુ કરવો પડે છે. તેજ પ્રમાણે મહપુરાણ ૯૩મા સંધિની ધત્તાઓ પણ કાવ્ય કે રોળાનો વિકાર જણાય છે.

इह जंबूदीवि भरहि सुरम्मउ सुहयरु ।

जणवउ धणालु करि व रायढोड़यकरु ॥

મહાપુરાણ તૃતીયખંડ પૃ. ૧૮૫

આની ઉત્થાપનિકા આમ થાય :

દાદા દાદા લ⏝⏝⏝ દાદા દાદા દાલલ

આ પ્લુતિ સાથે ગણતાં કાવ્ય કે રોળાની પંક્તિ થઈ રહે છે.

ધત્તાઓ કડવાના વ્યાપક છંદ કરતાં પ્રલંબતર રીતે ગાવાને માટે છે અને તેથી તે કડવાના વ્યાપક છંદો, જે ઘણે ભાગે ૧૬ માત્રાના હોય છે, તેના કરતાં લાંબી હોય એ સ્વાભાવિક છે. અત્યાર સુધી જોયેલી ઘત્તાઓ બધી ૧૬ માત્રા કરતાં લાંબી જ હતી. ઘણીખરી તો ૮૨ માત્રાના કાઠાની જ છે. જૂજજાજ ૨૪ માત્રાના કાઠાની છે. પણ ૧૬ માત્રા અને તેથી ટૂંકી પંક્તિની ઘત્તાઓ પણ મળે છે, જો કે તેનો વપરાશ, ૮૨ માત્રાની ઘત્તાઓની અપેક્ષાએ ઘણો ઓછો છે. પણ તે સાથે એક બીજી બાબત નોંધવા જેવી છે. ૧૬ અને ઓછી માત્રાની પંક્તિવાળી ઘત્તાઓ દ્વિપદીઓ નથી, પણ ચતુષ્પદીઓ છે. એમ પંક્તિઓની સંખ્યા બેવડવાથી, અને કંઈક પ્રલંબતર રીતે ગાવાથી આના પણ લાંબી માત્રાના ગીતજેવા સંસ્કારો મન પર પડતા હશે એમ હું કલ્પું છું. ભવિસયત્તકહામાં એક જગાએ અલિલ્લ (અડિલ્લ કે અડિલા) ઘત્તા તરીકે વપરાયો છે (ઉપોદ્‌ઘાત પૃ. ૩૪) તે દ્વિપદી નહિ પણ ચતુષ્પદી છે. કુલ ચાર ચરણો છે અને બબ્બે ચરણો દીઠ સ્વતંત્ર પ્રાસ છે. આની ઘણી જ નજદીકની ઘત્તા તે પંદર માત્રાની પંક્તિની છે :

सो पभणइ मयणवियाररुहु

मुणि सामिणि केवलणाणधरु ।

गुणवालु देउ सुरपरियरिउ

उज्जाणि महारिसि अवयरिउ ॥

મહાપુરાણ ખંડ ૧. ૮૨ ૧. પૃ. ૫૧૬

ઉત્થાપનિકા: દાદા દાદા દાદા લલલ

ચતુષ્કલ પૂરો કરવા અંત્ય લ ગુરુ બોલાય જ, પણ છન્દઃપ્રકાર ખાસ કરીને ત્યાં લઘુ મૂકીને જ એને ગુરુ કરે છે. ણાયકુમારચરિઉના પાંચમા સંધિમાં આ જ ઘત્તા છે. તેને, ઉપોદ્‌ઘાતમાં (પૃ. LXII), પંદર માત્રાની પંક્તિ અને

પ્રાસ કહીને, છન્દઃપ્રભાકરનો ચૌબોલાછન્દ કહેલો છે. છન્દઃપ્રભાકરનો ચૌબોલા જોતાં તે આપણો દલપતરામે આપેલો જેકરી છે. ચૌબોલા અને જેકરીમાં અંતે લગા આવે છે ત્યારે અહીં લલલ આવે છે એટલો તેમાં છન્દઃકારે રાખેલો ભેદ છે. પ્રાકૃતપૈંગલનો ચૌબોલા તદ્દન ભિન્ન છે છતાં આને ચૌબોલા શા માટે કહેલ છે તે સમજાતું નથી. પ્રાકૃતપૈંગલ જોતાં (પૃ. ૨૨૬) ચઉબોલા નામનો એક જ છન્દ છે અને તેનું સ્વરૂપ આગળ આપ્યું તે પ્રમાણેનું જ છે, પ્રાકૃતપૈંગલમાં આપ્યું છે તે જ. રણપિંગલમાં પણ આ એક જ ચઉબોલા, ચોબાલા, ચૌબોલાછંદ છે (પૃ. ૪૬.)

આથી પણ ટૂંકી પંક્તિની એક ધત્તા મહાપુરાણના ૩૧ મા સંધિમાં મળે છે:

जेण जीवकुलु हिंसिउ
जेण असच्चउ भासिउ ।
जेण परव्वसु हित्तउ
जसु मणु परबहुरत्तउ ॥

મહાપુરાણ પ્રથમ ખંડ પૃ. ૪૯૪

ઉત્થાપનિકા : દાદા દાદા દાલલ

અને આ દ્વિપદી નથી પણ ચતુષ્પદી છે. આથી ટૂંકી પંક્તિની ધત્તાઓ જોવામાં આવી નથી, પણ હું આગળ કહી ગયો કે કેટલાક સંધિમાં મંગલની અને કડવાના અંતની ધત્તા ઉપરાંત દરેક કડવાના પ્રારંભમાં એક જ છંદની એ સંધિમાં ચાલુ એક કે ક્વચિત્ બે કડીઓ વપરાય છે. આ પણ ધત્તા જેવી જ હોય છે. આમાં વિશેષ એ છે કે કવિ પોતે એ રચનાનું નામ આપે છે. આ પણ જોઈ જઈએ કારણકે તેમાં હજી સુધી નહિ આવેલી એવી રચના છે. મહાપુરાણના ચોથા સંધિમાં કડવાના આદિમાં જંભેટ્ટિયાની બે કડીઓ આવે છે, જે કદાચ બધી ધત્તાઓમાં સૌથી ટૂંકી હોય:

विरइयठाणउ सच्चियमाणउ ।
उग्गयरोमउ विलसइ कामउ ॥

જંભેટ્ટિયા : દાદા દાલલ પૃ. ૬૫

આ જંભેટ્ટિયાને જ મળતી મલયવિલાસિતા ૬ ઠ્ઠા સંધિમાં આવે છે:

મલયવિલાસિતા : सत्तेयारह । इय अट्ठारह ॥

जाइणिबद्धहं । लक्खविसुद्धहं ॥

કડવા ૭ ની મંગલ. પૃ. ૯૬.

दह चउगुणिया । संखा भणिया ॥
भासाणं सा । छंद नि विहाणा ॥

કડવા ૮ ની મંગલ. પૃ. ૯૭

જંભેટ્ટિયા કરતાં આનું સ્વરૂપ વધારે સામાન્ય પ્રકારનું છે.

ઉત્થાપનિકા : દાદા દાદા

આ બન્ને ચતુષ્પદીઓ કરતાં જરા જ લાંબી ખંડયં મહાપુરાણના ૭મા સંધિમાં વપરાઈ છે :

ખંડયં : वइरिरायदप्पहरणं । किं जोत्तइ भुयपहरणं ॥
मगाइ अप्पाणं धणं । सरणविरहियं जणमिण ॥

પૃ. ૧૦૦

ઉત્થાપનિકા : દાદા દાદા દાલગા

આ પણ ચતુષ્પદી છે.

આઠમા સંધિમાં આવલી આવે છે.

આવલી : धरिऊणं इमो सुणिग्गंथवेसयं
दूरविमुक्कसंगयं जणियतोसयं ।
तिल्सा रइकएण परिसेसियंगओ
एयत्तं भरेण झाणालयं गओ ॥

મહાપુરાણ ખંડ ૧ પૃ. ૧૨૧

ઉત્થાપનિકા : દાદા દાલગાલગા દાલગાલગા

પઠનમાં પંક્તિને અંતે દાદા જેટલું વિલંબન કે વિરામ થાય જે પછીની પંક્તિના આદ્ય દાદા સાથે મળી આખું અષ્ટકલ રચાય. એ રીતે આ ૨૪ માત્રાની કાવ્ય કે રોળાની પંક્તિ બની રહે. આ પછી નવમા સંધિમાં આવતી હેલા આને ઘણી જ મળતી છે. જો કે એ દ્વિપદી છે.

હેલા : इय कहिऊण तेण जुवराइणा समग्गं ।
दायपदेज्जपत्तववहारसारमग्गं ॥

મહાપુરાણ ખંડ ૧ પૃ. ૧૪૭

ઉત્થાપનિકા : દાદા દાલગાલદા દાલગાલદા ગા

ચરણને અંતે એક ગુરુ વિશેષ છે એટલો જ ફરક છે. એ ગા ચાર માત્રાનો થઈ પછીની પંક્તિના આદ્ય ચતુર્માત્ર સાથે જોડાઈ આખું અષ્ટકલ રચે, એ રીતે આ રચના પણ ૨૪ માત્રાના રોળાની થઈ રહે.

સોળમા સંધિમાં આવતી આરણાલ પણ આને જ મળતી છે. એ પણ હેલાની પેઠે દ્વિપદી છે.

આરણાલ : जो जिप्पइ ण हारिणा कुलिसधारिणा पयडमुहडरोलें ।
सो णिम्महइ माणवे जिणइ दाणवे देव कलहकाले ॥
મહાપુરાણ ખંડ ૧ પૃ. ૨૬૬

ઉત્થાપનિકા : દાદા દાલ ગાલગા દાલ ગાલગા દાદા દાદા ગા
અહીં શબ્દાલંકારની કરામત વધી છે. પહેલા દાદા પછી આવતાં બે અષ્ટકો મધ્યયતિવાળાં અને આંતરપ્રાસબદ્ધ છે. તે પછી બીજું એક અષ્ટક આવી છેવટે હેલાની પેઠે એક ગુરુ વધે છે. હેલા ૨૪ માત્રાની રચના હતી, આ બત્રીસની છે.

જંભેટ્ટિયાથી શરૂ કરી આપેલી રચનાઓ છન્દોનુશાસનમાં આપેલી છે. જંભેટ્ટિયાનું નામ તેમાં નથી મળતું પણ તેમાં સાતમા અધ્યાયમાં અંત તરફ ટૂંકી દ્વિપદીઓમાં જમ્ભેટિકા આપેલ છે તે આનું જ નામાન્તર જણાય છે. તેના ગણો ૪+૫=૯ આપેલ છે તે અંત્ય લઘુને ગુરુ ગણવાથી થયેલ છે, જે મેં ઉપર અનેક પ્રસંગે બતાવ્યું તેમ અશાસ્ત્રીય છે. મહાપુરાણમાં મલયવિલાસિતા છે તે નામ પણ છન્દોનુશાસનમાં મળતું નથી. જમ્ભેટિકા પહેલાં જ ૮ માત્રાની મદનવિલાસિતા છે તે જ આ હશે. જો કે તેના ગણો ૫+૩ અહીં મળી રહેતા નથી. હેમચન્દ્ર આને, અને આથી પણ ટૂંકી ચચ્ચાર માત્રાની રચનાઓને દ્વિપદી જ ગણાવે છે, પણ આપણે દૃષ્ટાન્તોમાં જોયું તેમ પ્રયોગોમાં ત્યાંત્યાં ચતુષ્પદીઓ છે. (છન્દોનુશાસન પૃ. ૪૬ अ) આપણે ઉપર જોયેલ ખંડયં તે અંજક પ્રકરણમાં આવતું ખંડ પ્રાકૃત ખંડિઅ છે. તેનું માપ હેમચન્દ્ર ૪+૪+૫=૧૩ આપે છે. અને દૃષ્ટાન્ત પ્રમાણે તે ચતુષ્પદ છન્દ છે. (પૃ. ૩૧ ब) હેલા, આવલી અને આરણાલ આ જ પ્રકરણમાં આવે છે (પૃ. ૩૨ अ અને ब) તેમાં ફેર એટલો છે કે હેમચન્દ્ર આ બધી રચનાને ચતુષ્પદી ગણે છે. જો કે ઉપરનાં દૃષ્ટાન્તોમાં માત્ર હેલા ચતુષ્પદી છે. હેમચન્દ્ર તેના જુદાજુદા માત્રાગણો દર્શાવે છે. જુઓ પરિશિષ્ટ જે મહત્ત્વના નથી, પણ હેમચન્દ્રનાં દૃષ્ટાન્તોનો પાઠ ઉપરનાં દૃષ્ટાન્તોના પાઠ પ્રમાણે જ થાય છે.

અહીં ધત્તાપ્રકરણ પૂરું થાય છે. આ શબ્દની વ્યુત્પત્તિ સ્વાભાવિક રીતે કૌતુક ઉપજાવે તેવી છે. પંડિત બહેચરદાસજીએ રૂબરૂ ચર્ચામાં આ શબ્દને સં. गाथामांथी વ્યુત્પન્ન થયાનો તર્ક કર્યો તે મને ઉપપન્ન અને અત્યંત સંભવિત લાગે છે. ધત્તાઓનું મુખ્ય પ્રયોજન, આ તર્ક કરેલ વ્યુત્પત્તિ પ્રમાણે ગાથાનું જ હતું. ગાથા એ એવી સઘળી

રચનાઓનું સામાન્ય નામ જણાય છે. માટે જ પિંગલોમાં નામ ન જણાય તેવી રચનાઓ ગાથા જ કહેવાતી હશે. अत्रानुक्तं गाथा એ અનેક પિંગલોનું સૂત્ર છે. આવી અનેક રચનાઓમાંથી એક રચના ઘણી વપરાતી સુપ્રચાર, પહેલબંધ થઈ તે આર્યા કે ગાથાનું વિશેષ નામ પામી. તે પણ ત્રીસ માત્રની છે એ પણ ધત્તાવર્ગ સાથેનો તેનો સંબંધ દર્શાવે છે, કારણકે ઘણીખરી ધત્તા ૩૨ માત્રાની રચનાના અક્ષરમાત્રાલોપથી ઉત્પન્ન થઈ છે અને ઘણીખરીની અક્ષરમાત્રાઓ ત્રીસની આસપાસ જ થાય છે. દ્વિપદીપ્રકરણમાં અંતે હેમચન્દ્ર સામાન્યરૂપે કહે છે કે चतुर्मात्रादित्रिंशत्मात्रान्तैरंह्रियुग्मैः पुनः । एकानेकान्त्यवर्णयमके द्विपदीं विदुः ॥ ચારથી ત્રીસની આસપાસની માત્રા સુધીનાં ચરણયુગલો, અને જેમાં અંતના એક કે અનેક વર્ણોનો પ્રાસ હોય તે દ્વિપદી કહેવાય છે. અહીં પણ ઉત્તમ સીમા ત્રીસ આસપાસની કહી છે. એક બીજું લક્ષણ પણ આર્યા અને આ ધત્તાઓમાં સામાન્ય છે. આ બધી રચનાઓ નાટકમાં વપરાય ત્યારે ધ્રુવા કહેવાય છે. વળી એથી પણ મહત્ત્વનું એ છે કે આ બધી રચનાઓ ચતુષ્કલ રચનાઓની બનેલી છે. એક તરત દેખાઈ આવે એવો ફેર એ છે કે ધત્તાઓમાં ચરણાન્ત પ્રાસ હોય છે, આર્યા-ગાથામાં તે નથી. એનો ખુલાસો મને એ જણાય છે કે આ ગાથાસાહિત્ય વધુ પ્રાચીન છે. તેમાં પ્રાસે અપભ્રંશકાલમાં પ્રવેશ કર્યો, તે પહેલાં આર્યા—ગાથા રચના સંસ્કૃત સાહિત્યમાં પ્રવેશ પામી ગઈ અને એ સાહિત્યમાં પ્રાસ આવશ્યક ન હોવાથી પછી ઠેઠ સુધી એ પ્રાસ વિનાની જ રહી ગઈ. અપભ્રંશસાહિત્ય જે પ્રાસબદ્ધ હતું તેમાં તે પછી ધત્તા તરીકે પ્રવેશ પણ ન કરી શકી. જેમ ગણોના વપરાશથી આર્યાનો અમુક પહેલદાર પિંડ બંધાયો તેમ જ મરહટ્ટા, પદ્માવતી, દુમિલા વગેરેના પણ જુદીજુદી ભંગીવાળા પિંડો રચાયા. આ નામો ઘણાંખરાં સ્ત્રીલિંગ છે તેનું કારણ પણ, એ વિશેષણાત્મક નામની પછી ધત્તા કે દ્વિપદી અધ્યાહાર છે એમ હું માનું છું. આ બધી દ્વિપદીઓ જ હતી, પછીથી એ ધીમેધીમે ચાર ચરણની બની—કદાચ સંસ્કૃત પિંગલકારોએ, સંસ્કૃત છંદોના સામ્યથી તેના ચાર ચરણના છંદો બનાવ્યા. આ બધી દ્વિપદીઓ પ્રાચીન ગુજરાતીમાં અને દેશીઓમાં ઊતરી નથી, પણ અમુક સંધિઓના કુલ આવર્તનથી બંધાયેલા કાકામાં જેજે યુક્તિ કે ખૂબી કે ભંગીથી નવાનવા છંદો થાય છે તે ભંગીઓ છન્દઃપ્રયોજકોને સિદ્ધ થઈ ગઈ અને તેનાથી છંદોમાં ફેરફારો થયા જ કર્યા. એ તરીકે એ ભંગીઓ બહુ મહત્ત્વની છે.

પ્રકરણ ૫

અપભ્રંશ સાહિત્યનો વારસો : ઇતર પ્રબન્ધોના છંદો

ગયા પ્રકરણમાં આપણે કડવાબદ્ધ અપભ્રંશ પ્રબન્ધોના છંદો જોયા. પણ કડવાબદ્ધ ન હોય એવા પણ પ્રબન્ધો છે. આમાં સૌથી મહત્ત્વનો પ્રબંધ કુમારપાલચરિત છે. એ હેમચન્દ્રે રચેલું બીજું કાવ્ય છે, જેમાં એક તરફથી કુમારપાલચરિત આવે છે અને બીજી તરફથી, ભટ્ટિકાવ્યની પેઠે હેમચન્દ્રે રચેલા વ્યાકરણનાં રૂપો આવે છે. આ કાવ્ય ઘણુંખરું પ્રાકૃતમાં છે, પણ તેના આઠમા સર્ગમાં માગધી પૈશાચી અને ચૂલિકા પૈશાચી પછી અપભ્રંશ આવે છે. આ અપભ્રંશ ૧૪મા શ્લોકથી શરૂ થઈ અંત સુધી ૮૨ મા શ્લોક સુધી આવે છે—ને પછી ૮૩મા શ્લોકે એ સર્ગ અને કાવ્ય બંને પૂરાં થાય છે. આખું કાવ્ય સંસ્કૃત સર્ગબદ્ધ મહાકાવ્યની પદ્ધતિનું છે. સર્ગની પદ્ધતિએ તેમાં એક જ છન્દ વ્યાપક તરીકે આવે છે, અને અંતે ઉપસંહાર માટે જુદો છંદ આવે છે. છતાં છન્દોની બાબતમાં કેટલોક ફેર છે તે નોંધવા યોગ્ય છે. સર્ગમાં વ્યાપક છંદ તરીકે બધા જ સર્ગોમાં આર્યા આવે છે. માત્ર છેલ્લા આઠમા સર્ગમાં અપભ્રંશ વિભાગમાં છન્દોવૈવિધ્ય આવે છે. આ વૈવિધ્ય અપભ્રંશ ભાષાવિભાગમાં અપભ્રંશ છન્દો પ્રયોજવા માટે જ આવે છે એ દેખીતું છે. એટલે અહીં જેમ હેમચન્દ્ર કાવ્યમાં પોતાના વ્યાકરણના નિયમો પ્રયોજી બતાવે છે તેમ જ છન્દો પણ પ્રયોજી બતાવે છે. વળી ટીકાકારે ટીકામાં દરેક છન્દને ઓળખાવ્યો પણ છે એ રીતે આ કાવ્ય છન્દની દૃષ્ટિએ પણ મહત્ત્વનું છે.

બીજો એવો પ્રબન્ધ 'કુમારપાલપ્રતિબોધ' છે. આ પ્રબંધ સંસ્કૃત મહાકાવ્યના ધોરણ પર રચાયો નથી. આખો ગ્રન્થ પાંચ પ્રસ્તાવોમાં વિભક્ત થયેલો છે. તેમાં પણ બધા ય પ્રસ્તાવોમાં વ્યાપક છન્દ તરીકે આવર્તનોનો જ ઉપયોગ કર્યો છે, પણ ક્યાંક બીજા છન્દો પણ આવે છે. પણ મહત્ત્વનો ફરક તો એ છે કે વચ્ચેવચ્ચે દૃષ્ટાન્તો અને કથાનકો ગદ્યમાં

આવે છે. 'કુમારપાલચરિત'ની પેઠે મુખ્યત્વે પ્રાકૃત ભાષા જ વપરાયેલી છે, અને એની પેઠે જ છેલ્લા પ્રસ્તાવમાં અપભ્રંશ, અપભ્રંશના છન્દો વૈવિધ્ય સાથે વપરાયેલ છે. એ પણ છન્દની દૃષ્ટિએ ઉપયોગી ગ્રન્થ છે. આ ગ્રન્થ હેમચન્દ્ર પછી થોડાં વરસોમાં જ રચાયો છે.

આની સાથે હું ત્રીજો નાનો ગ્રન્થ મૂકું છું સંદેશરાસક જે થોડા સમય પહેલાં મુનિશ્રી જિનવિજયજીએ બહાર પાડયો. જે અર્થમાં મેઘદૂત ખંડકાવ્ય છે, અને માટે પ્રબન્ધ છે, તે અર્થમાં આજે પણ પ્રબન્ધ છે, કારણકે આમાં પણ નાયિકા એક પથિકની મારફત પતિને સંદેશો મોકલે છે. તેથી હું આને પ્રબન્ધો ભેગો મૂકું છું. આ રાસકની પ્રસ્તાવનામાં મુનિશ્રી જિનવિજયજી તેને વિક્રમના બારમા શતકના ઉત્તરાર્ધ અને ૧૩માના પૂર્વાર્ધમાં મૂકે છે, એટલે કે આ લેખક આચાર્ય હેમચન્દ્રનો સમકાલીન હતો (જુઓ Preface, p. fifteen). પણ સમકાલીન હોવા છતાં તેણે હેમચન્દ્રના વ્યાકરણની અપભ્રંશ ભાષા વાપરી નથી, જે ભાષા માત્ર શિષ્ટ સાહિત્યની હતી. એની અપેક્ષાએ તેને વ્યાકરણના નિયમોની છૂટવાળી 'ગ્રામ્ય અપભ્રંશ' કહીએ તેમાં આ રાસક લખાયો છે. (સદર, P. fourteen) પણ આપણે અહીં ભાષા કરતાં તેના છન્દો વધારે પ્રસ્તુત છે. લેખક છન્દઃશુદ્ધિ માટે ખાસ ચીવટ ધરાવતો જણાય છે. પ્રારંભમાં પૂર્વતર કવિઓને નમસ્કાર કરતાં તે તેમની છન્દઃશુદ્ધિનો બે વાર નિર્દેશ કરે છે, અને પોતાની નમ્રતા બતાવતાં પોતાના કાવ્યને તે છન્દોલક્ષણહીન કહે છે એ સર્વમાં છન્દઃશુદ્ધિનું તેનું અભિમાન નહિ તો તેનો આગ્રહ તો વર્તાઈ આવે છે. ઘણીવાર તેનાં પાત્રો અમુક છન્દમાં બોલવાનું કરી પછી એ છન્દમાં ઉક્તિ મૂકે છે. પોતે આરબ હોવા છતાં બધી રીતે શુદ્ધ અપભ્રંશ કાવ્ય લખવું એ તેની પ્રતિજ્ઞા જણાય છે એટલે એ દૃષ્ટિએ તેનું કાવ્ય પણ હું સાથેસાથે અહીં જોઈ જવા ઇચ્છું છું.

સૌથી પ્રથમ હેમચન્દ્રનું કુમારપાલચરિત લઈએ. તેના ૮ મા સર્ગના ૧૪ મા શ્લોકથી અપભ્રંશ શરૂ થાય છે. ૧૪થી ૨૭ સુધી એક જ છન્દ છે, અને એ જ છન્દ ૭૭ મા અને ૮૦ મા શ્લોકમાં પણ છે. આપણે તેમાંથી એક નીચે ઉતારીએ:

गयण–हलन्त–मुवारस निज्झहँ अमिअ पिअन्तिहु जोगिअ पन्तिउ ।
ससहरु बम्भि धरन्तिहु कच्छ वि भउ नोप्पज्जइ जरमरणत्तिउ ॥ २४

કુમારપાલચરિત પૃ. ૨૭૧

પ્રકરણ ૫

અપભ્રંશ સાહિત્યનો વારસો : ઇતર પ્રબન્ધોના છંદો

ગયા પ્રકરણમાં આપણે કડવાબદ્ધ અપભ્રંશ પ્રબન્ધોના છંદો જોયા. પણ કડવાબદ્ધ ન હોય એવા પણ પ્રબન્ધો છે. આમાં સૌથી મહત્ત્વનો પ્રબંધ કુમારપાલચરિત છે. એ હેમચન્દ્રે રચેલું બીજું કાવ્ય છે, જેમાં એક તરફથી કુમારપાલચરિત આવે છે અને બીજી તરફથી, ભટ્ટિકાવ્યની પેઠે હેમચન્દ્રે રચેલા વ્યાકરણનાં રૂપો આવે છે. આ કાવ્ય ઘણુંખરું પ્રાકૃતમાં છે, પણ તેના આઠમા સર્ગમાં માગધી પૈશાચી અને ચૂલિકા પૈશાચી પછી અપભ્રંશ આવે છે. આ અપભ્રંશ ૧૪મા શ્લોકથી શરૂ થઈ અંત સુધી ૮૨ મા શ્લોક સુધી આવે છે—ને પછી ૮૩મા શ્લોકે એ સર્ગ અને કાવ્ય બંને પૂરાં થાય છે. આખું કાવ્ય સંસ્કૃત સર્ગબદ્ધ મહાકાવ્યની પદ્ધતિનું છે. સર્ગની પદ્ધતિએ તેમાં એક જ છન્દ વ્યાપક તરીકે આવે છે, અને અંતે ઉપસંહાર માટે જુદો છંદ આવે છે. જનાં છન્દોની બાબતમાં કેટલીક ફેર છે તે નોંધવા યોગ્ય છે. સર્ગમાં વ્યાપક છંદ તરીકે બધા જ સર્ગોમાં આર્યા આવે છે. માત્ર છેલ્લા આઠમા સર્ગમાં અપભ્રંશ વિભાગમાં છન્દોવૈવિધ્ય આવે છે. આ વૈવિધ્ય અપભ્રંશ ભાષાવિભાગમાં અપભ્રંશ છન્દો પ્રયોજવા માટે જ આવે છે એ દેખીતું છે. એટલે અહીં જેમ હેમચન્દ્ર કાવ્યમાં પોતાના વ્યાકરણના નિયમો પ્રયોજી બતાવે છે તેમ જ છન્દો પણ પ્રયોજી બતાવે છે. વળી ટીકાકારે ટીકામાં દરેક છન્દને ઓળખાવ્યો પણ છે એ રીતે આ કાવ્ય છન્દની દૃષ્ટિએ પણ મહત્ત્વનું છે.

બીજો એવો પ્રબન્ધ 'કુમારપાલપ્રતિબોધ' છે. આ પ્રબંધ સંસ્કૃત મહાકાવ્યના ધોરણ પર રચાયો નથી. આખો ગ્રન્થ પાંચ પ્રસ્તાવોમાં વિભક્ત થયેલો છે. તેમાં પણ બધા ય પ્રસ્તાવોમાં વ્યાપક છન્દ તરીકે આવર્તનોનો જ ઉપયોગ કર્યો છે, પણ ક્યાંક બીજા છન્દો પણ આવે છે. પણ મહત્ત્વનો ફરક તો એ છે કે વચ્ચેવચ્ચે દૃષ્ટાન્તો અને કથાનકો ગદ્યમાં

આવે છે. 'કુમારપાલચરિત'ની પેઠે મુખ્યત્વે પ્રાકૃત ભાષા જ વપરાયેલી છે, અને એની પેઠે જ છેલ્લા પ્રસ્તાવમાં અપભ્રંશ, અપભ્રંશના છન્દો વૈવિધ્ય સાથે વપરાયેલ છે. એ પણ છન્દની દૃષ્ટિએ ઉપયોગી ગ્રન્થ છે. આ ગ્રન્થ હેમચન્દ્ર પછી થોડાં વરસોમાં જ રચાયો છે.

આની સાથે હું ત્રીજો નાનો ગ્રન્થ મૂકું છું સંદેશરાસક જે થોડા સમય પહેલાં મુનિશ્રી જિનવિજયજીએ બહાર પાડયો. જે અર્થમાં મેઘદૂત ખંડકાવ્ય છે, અને માટે પ્રબન્ધ છે, તે અર્થમાં આજે પણ પ્રબન્ધ છે, કારણકે આમાં પણ નાયિકા એક પથિકની મારફત પતિને સંદેશો મોકલે છે. તેથી હું આને પ્રબન્ધો ભેગો મૂકું છું. આ રાસકની પ્રસ્તાવનામાં મુનિશ્રી જિનવિજયજી તેને વિક્રમના બારમા શતકના ઉત્તરાર્ધ અને ૧૩માના પૂર્વાર્ધમાં મૂકે છે, એટલે કે આ લેખક આચાર્ય હેમચન્દ્રનો સમકાલીન હતો (જુઓ Preface, p. fifteen). પણ સમકાલીન હોવા છતાં તેણે હેમચન્દ્રના વ્યાકરણની અપભ્રંશ ભાષા વાપરી નથી, જે ભાષા માત્ર શિષ્ટ સાહિત્યની હતી. એની અપેક્ષાએ તેને વ્યાકરણના નિયમોની છૂટવાળી 'ગ્રામ્ય અપભ્રંશ' કહીએ તેમાં આ રાસક લખાયો છે. (સદર, P. fourteen) પણ આપણે અહીં ભાષા કરતાં તેના છન્દો વધારે પ્રસ્તુત છે. લેખક છન્દઃશુદ્ધિ માટે ખાસ ચીવટ ધરાવતો જણાય છે. પ્રારંભમાં પૂર્વતર કવિઓને નમસ્કાર કરતાં તે તેમની છન્દઃશુદ્ધિનો બે વાર નિર્દેશ કરે છે, અને પોતાની નમ્રતા બતાવતાં પોતાના કાવ્યને તે છન્દોલક્ષણહીન કહે છે એ સર્વમાં છન્દઃશુદ્ધિનું તેનું અભિમાન નહિ તો તેનો આગ્રહ તો વર્તાઈ આવે છે. ઘણીવાર તેનાં પાત્રો અમુક છન્દમાં બોલવાનું કરી પછી એ છન્દમાં ઉક્તિ મૂકે છે. પોતે આરબ હોવા છતાં બધી રીતે શુદ્ધ અપભ્રંશ કાવ્ય લખવું એ તેની પ્રતિજ્ઞા જણાય છે એટલે એ દૃષ્ટિએ તેનું કાવ્ય પણ હું સાથેસાથે અહીં જોઈ જવા ઇચ્છું છું.

સૌથી પ્રથમ હેમચન્દ્રનું કુમારપાલચરિત લઈએ. તેના ૮ મા સર્ગના ૧૪ મા શ્લોકથી અપભ્રંશ શરૂ થાય છે. ૧૪ થી ૨૭ સુધી એક જ છન્દ છે, અને એ જ છન્દ ૭૭ મા અને ૮૦ મા શ્લોકમાં પણ છે. આપણે તેમાંથી એક નીચે ઉતારીએ:

गयण–ढलन्त–सुधारस निक्कहँ अमिअ पिअन्तिहु जोगिअ पन्तिउ ।
ससहरु बम्भि धरन्तिहु कव्ब वि भउ नोप्पज्जइ जरमरणन्तिउ ॥ २४

કુમારપાલચરિત પૃ. ૨૭૧

ઉત્થાપનિકા બહુ સાદી છે.

|

ઉત્થાપનિકા : દાદા દાદા દાદા દાદા દાદા દાદા દાદા દાલલ

ચતુષ્કલનાં આઠ આવર્તનો છે. ૧૬ માત્રાએ શબ્દાન્ત યતિ છે, બે પ્રાસબદ્ધ પંક્તિની એક કડી થાય છે. આખા પુસ્તકમાં જ્યાંજ્યાં આ છન્દ છે ત્યાંત્યાં ટીકાકારે એનું નામ વદનક કહેલું છે. હવે છન્દોનુશાસનમાં જે વદનક છે તેનું લક્ષણ આથી જુદું જ છે. पचचाद्वो वदनकम् । पचचेभ्यः परो द्विमात्रश्चेत्तदा वदनकं यथा એક પટ્કલ અને બે ચોકલ પછી દ્વિમાત્ર આવે તો વદનક થાય. જેમકે :

अज्जवि नयण न मेल्लइ तरलिम
अज्जवि वयणु न मेल्लइ भोलिम ।
अज्जवि थणहरु भरु न पडिच्छइ
तुवि मुद्धहि दंसणि जगु मुज्झइ ॥

સ્પષ્ટ રીતે ઉત્થાપનિકા   છન્દોનુ. પૃ. ૩૭ अ

વદનક : દાદા દાદા દાદા દાલલ છે. કુમારપાલચરિતના ટીકાકારે ઉપરના છન્દને વદનક કહેતાં તેનું પ્રમાણ આપ્યું નથી પણ એ હેમચન્દ્રનો વદનક નથી એટલું તો ચોક્કસ. ટીકાકાર હેમચન્દ્રનો સમકાલીન કે શિષ્ય પણ નથી, પણ હેમચન્દ્રના પુસ્તક ઉપર લખતાં હેમચન્દ્રના છન્દોનુશાસનને જ ન અનુસરે એ વિચિત્ર તો ઘણું લાગે છે, તેમ જ હેમચન્દ્રના વદનકનો પહેલી બીજી પંક્તિનો તેમ જ ત્રીજીચોથી પંક્તિનો પ્રાસ નીકળી ગયો અને તેને લીધે બીજીચોથી પંક્તિનો પ્રાસ માત્ર રહ્યો એમ માનવું એ પણ યોગ્ય લાગતું નથી, કારણકે હેમચન્દ્ર લક્ષણમાં પ્રાસનો ઉલ્લેખ ન કરે ત્યાં પણ ઉદાહરણમાં પ્રાસ મેળવે છે. મારે મન આ એક કોયડો જ છે, પણ છન્દની દૃષ્ટિએ આના પર વધારે રોકાવાની જરૂર નથી, કારણકે એનાં લક્ષણ અને ઉત્થાપનિકા વિશે કશો સંશય રહેતો નથી. તે દલપતરામનો પ્રસિદ્ધ સવૈયો છે. દલપતરામના સવૈયામાં અંતે ગુરુ ઇષ્ટ છે તેને બદલે આમાં અરિલ્લ (કે વદનક)ની પેઠે અંતે દાલલ આવે છે એટલો ફેર છે. હેમચન્દ્રના છન્દોનુશાસનમાં આ ૧૬ માત્રાએ યતિવાળો સવૈયો, એ નામે કે કોઈ બીજા નામે પણ આવતો નથી એ પણ આશ્ચર્યજેવું છે. તેમાં આવતા ૩૨ માત્રાના છન્દો સ્કંધકસમ સમ, મૌક્તિકદામ, અને નવકદલી

પત્ર એ ત્રણેયની યતિઓ અનુક્રમે ૧૦–૮,૧૨–૮ અને ૧૪–૮ માત્રાએ આવે છે. કોઈની ૧૬ માત્રાએ આવતી નથી. ઉપરના કુમારપાલચરિતના દૃષ્ટાન્તમાં ૧૬ માત્રાએ યતિ છે. ઘત્તાના નિરૂપણમાં કરકંડુચરિઉની ઘત્તા તે આ જ રચના છે. (પ્રકરણ ૪ પૃ. ૯)

મારી સગવડની ખાતર આ પછી હું ૮૨મો શ્લોક લઉં છું:

लिगु अन्तउ जइनो कुवा
लहइ कुवालू निव्वुदि नृवा । ८२.

કુમારપાલચરિત પૃ. ૨૯૪

આને ટીકાકાર સુમનોરમા કહે છે. છન્દોનુશાસનમાં પૃ. ૪૧ अ ઉપર તેનું લક્ષણ આ પ્રમાણે આપેલું છે. समेसप्तकला: ओजे अष्टौ यत्र भवन्ति सा सुमनोरमा । વિષમમાં આઠ અને સમમાં સાત માત્રા તે સુમનોરમા. જેમ કે

के आरावु, करि मोर मा ।
दूरि स गोरी, सुमणोरमा ॥

અર્થાત્ હેમચન્દ્ર પ્રમાણે આ એક ટૂંકી ચતુષ્પદી થઈ, પણ આનું પઠન કરતાં જણાશે કે વિષમ પાદ અને તેની પછીના પાદ વચ્ચે માત્ર શબ્દાન્ત યતિ છે, પઠનમાં ત્યાં અક્ષરમાત્રા ખંડ નથી. કોઈ વિરામ કે વિલંબનને સ્થાન મળેલું નથી, પઠન સતત જ ચાલે છે, એટલે એ શબ્દાન્ત યતિ માત્ર આગન્તુક હોઈ છોડી દઈએ તો પંક્તિ, દલપતપિંગલમાં આપેલા જેકરીની થાય :

જેકરી : દાદા દાદા દાદા લગા

આ પછી ૭૮મો શ્લોક લઈએ :

चित्तु करेवि अणाउलउँ, वयणु करेप्पि अचप्पलउं ।
कम्मु करेप्पिणु निम्मलउँ, झाणु पजुंजमु निचलउं ॥

એજન પૃ. ૨૯૩

આને ટીકાકાર ઝંબટકમ કહે છે. તેનું લક્ષણ છન્દોનુશાસનમાં આ પ્રમાણે આપેલું છે. गाने त्रिदौ झम्बटकम् । यस्यकस्य चिद्गाने च गणत्रयं द्विमात्रश्चपाय चेत्तदा झम्बटकम् । કોઈના ગાનમાં ત્રણ ચતુષ્કલો અને એક દ્વિમાત્ર આવે તો ઝંબટક થાય. જેમકે

पहु तुह वेरि अरगिणगय, निच्चुवि निवसहिं जिम्वसमय ।
दणकंदयदुसंचाणि, तहिं रांवडइ वरीरवणि ॥

છન્દોનુ. પૃ ૩૮ अ

પાઠ કરી જોતાં આની ઉત્થાપનિકા નીચે પ્રમાણે જણાશે :

અંબટક : દાદા દાદા દલલલ

અને એ રીતે એને ૧૩ માત્રાનો છન્દ ગણવો જોઈએ. હેમચંદ્ર ચોથા ચતુષ્કલના લઘુને ગુરુ ગણીને ૧૪ માત્રાનું લક્ષણ આપે છે. પણ એના દૃષ્ટાન્તમાં પંક્તિને અંતે લઘુ જ છે. કુમારપાલચરિતનો શ્લોક પણ ૧૩ માત્રાના માપ સાથે મળી રહે છે.

આ ચરિતના ૭૬મા શ્લોકને ટીકાકારે છપ્પો કહેલ છે. પણ છપ્પાના માપની દૃષ્ટિએ જોતાં તેમાં ઘણી ભૂલો જણાય છે. પ. એ. આ.માં કે.હ. ધ્રુવ પણ આ છપ્પાનો પાઠ ભ્રષ્ટ માને છે. અને કલ્પિત પાઠથી તેને શુદ્ધ કરી આપે છે. એમ કરેલા પાઠના છપ્પાને પછી તેઓ પ્રાસ વિનાના છપ્પાનું ઉદાહરણ ગણે છે. આ પ્રબન્ધમાં ૧૪થી ૮૨ સુધી અપભ્રંશ છંદો આવે છે. તેમાં કોઈ પણ જગાએ પ્રાસબદ્ધ રચનાને હેમચન્દ્રે નિષ્પ્રાસ કરી નથી. તો આ એક જ દાખલામાં એને નિષ્પ્રાસ કરે એ સંભવિત જણાતું નથી. ટીકાકાર એને વસ્તુવદનક અને કર્પૂરના મિશ્રણવાળો છપ્પો ગણે છે. હેમચન્દ્રના એ છન્દોનાં લક્ષણોનાં ઉદાહરણો પ્રાસબદ્ધ છે. તેમ જ આ બન્નેના બનેલા છપ્પાનું ઉદાહરણ પણ પ્રાસબદ્ધ છે. (છન્દોનુ. પૃ. ૩૪ અ) ચરિતનો છપ્પો દોષવાળો છે એટલે તે ન લેતાં સન્દેશરાસકમાં છપ્પો છે તેમાંથી એક ઉદાહરણ તરીકે નીચે ઉતારું છું.

સન્દેશરાસકમાં પાંચ છપ્પા છે. તેમાં છંદની દૃષ્ટિએ સૌથી વધારે દૃષ્ટાન્તલાયક મને ૧૯૯મો જણાયો છે તે નીચે ઉતારું છું:

मइ घणु दुक्खु तहव्वि मुणवि मणु पेरिउ दूअउ,
णाहु ण आणिउ तेण सु पुणु तत्थव रग हूअउ।
एम भमन्तह दुल्लहियय जं रयणि विहाणिय,
अणिरइ कीयइ कन्हि अवसु नवि पच्चुत्ताणिय ॥
मइं दिन्नु' हियउ णाहु पत्तु पिउ, दुहं उवस इहु कहु कवण।
सिंगत्थि गईय उवाडयणि, दिक्ख हराविय णिय सवण ॥

આ બરાબર દલપતરામે આપેલા છપ્પા સાથે મળી રહે છે:

છપય છંદ કરનાર, પ્રથમનાં ચાર ચરણમાં,
કળા કરો અગિયાર, અને વળી તેર ચરણમાં;
પંચમ પદ પણ તેર આદિ કળ ઉભય વધારો,

તે ઊપર પણ તેર છઠ્ઠું પણ એમ સુધારો,
કળ પ્રથમ ઉપર ચચ્ચાર પર, તાળ ચાર પદ આણજો
પછિમાં બે કળ ને બેવડું, દુહા પ્રથમ પદ જાણજો. ૧૭૯
દ. પિં, પૃ ૨૮

અહીં પહેલી ચાર પંક્તિઓ એક છન્દની છે, અને તેની સાથે બીજા છંદની બે પંક્તિઓ જોડી દીધી છે. પહેલી ચાર દલપતરામ પ્રમાણે કાવ્ય કે રોળાની છે. તેનો શબ્દાન્ત મધ્ય યતિ પણ આ રાસકના અને પિંગલના બન્ને દૃષ્ટાન્તોમાં છે, જો કે દલપતરામે કાવ્યનું નામ નથી આપ્યું. તેની ઉત્થાપનિકા:

કાવ્ય કે રોળા : દાદા દાદા દાલ | લ દાદા દાદા દાદા

આવી ચાર પંક્તિ પછી આવતી દ્વિપદી તે ગયા પ્રકરણમાં આવી ગયેલી ઉલ્લાલાની દ્વિપદી છે.

દલપતરામ પ્રમાણે એ

ઉલ્લાલો : દા દાદા દાદા દાલદા | દાદા દાદા દાલદા

એમ થાય. આને રાસકના ઉલ્લાલા સાથે સરખાવતાં ફેર એટલો જ જણાશે કે તેમાં યતિ પૂર્વના દા ને બદલે બે લઘુ છે, અર્થાત્ છેલ્લો ગણ દાલદા ને બદલે દાલલ લ છે. દાલદામાં એ રૂપ શક્ય છે, અને દલપતરામના ઉલ્લાલમાં "કર પ્રથમ ઉપર ચચ્ચાર પર' એ ખંડમાં દાલલ લ જ છે, પણ જ્યાં રાસકનું વલણ અન્યત્ર તેમ અહીં પણ લઘ્વન્ત તરફ છે. રાસકના કાવ્ય કે રોળામાં પણ ચરણાન્ત લઘ્વંત જ છે. ઉલ્લાલા વિશે હું આગળ કહી ગયો તેમ આમાં પ્રથમ દા નિસ્તાલ છે, અને બાકીનો ખંડ, તેમ જ યતિ પછીનો ખંડ, દાદા દાદા દાલદા એ સોળ માત્રાના ખંડની અક્ષરમાત્રાઓ ઘસાઈઘસાઈને થયેલું રૂપ છે. ઉપર જેને દલપતરામ કાવ્ય કે રોળા કહે છે તેને હેમચન્દ્ર વસ્તુવદનક કહે છે. તેમાં મધ્ય યતિનો ઉલ્લેખ નથી, અને લક્ષણમાં બીજા પણ ઝીણા ભેદ છે જે મેં અનેક વાર પહેલાં કહ્યું છે તેમ અલંકારરૂપ છે, આગન્તુક છે, છન્દના શરીરના કે મેળના નથી.

આ કાવ્ય કે રોળા દ્વિપદી સાથે જોડાઈ એકપિંડ છંદ થઈ રહે છે એ જાતિપ્રયોક્તાઓની ઘણી મોટી શોધ હું ગણું છું. હું માનું છું કે આ ભંગીના પ્રયોગો કરવાનું મૂળ સૂચન કડવાને અંતે દ્વિપદી આવે છે એમ થી મળ્યું હશે. કડવામાં વ્યાપક તરીકે વદનક કે એવો છંદ આવ્યો

આવતો હોય અને તેમાં ઉલ્લા છન્દની પછી તરત ઉલ્લાલો ઘત્તા તરીકે આવે એ ઉપરથી એ બન્નેનો નવો મેળ નજરે ચડયો હોય અને એમાંથી નવાનવા પ્રયોગો કરી કવિઓએ આવા છપ્પાઓનો સંભવ શોધી કાઢયો હોય એમ હું કલ્પના કરું છું. આવી રીતે બીજા છંદો પણ ઉલ્લાલા સાથે જોડાઈને છપ્પાં બની શકે છે એવો સોદાહરણ નિર્દેશ હેમચન્દ્ર કરે છે. પણ ગુજરાતીમાં તે બીજી રચનાઓ ઊતરી નથી. આવા છન્દોને ષટ્પદ કે છપ્પો અથવા સાર્ધ, દ્વિપદ્ઠ કે દોઢિયો કહે છે,—સાધારણ છંદ ચાર ચરણનો હોય છે, આ છનો છે, એ ગણતરીએ, એમ હું કલ્પું છું.

કુમારપાલવિષયક ઉપરના બન્ને મોટા પ્રબન્ધોમાં આ કાવ્ય કે વસ્તુ વદનકનો વપરાટ નથી, પણ પછીના સાહિત્યમાં, ગુજરાતીમાં તે અને તે ઉપરથી થતી દેશીઓ પુષ્કળ ચાલુ થઈ છે.

મેં ગયા પ્રકરણમાં બતાવ્યું કે આભાણક કે રાસક તે આ કાવ્ય કે રોળાની અંત્યમાત્રાના ખંડનથી થયેલો છે તે સાથે મેં બતાવેલું કે ગુજરાતીમાં પ્રસિદ્ધ પ્લવંગમ પણ આભાણક જેવો જ, જેટલી જ માત્રાનો, પણ ખંડનપદ્ધતિના થોડા ફેરથી ભિન્ન બન્યો છે, સંદેશરાસકનો કર્તા અબ્દુલ રહેમાન પ્રાચીન છન્દઃપરંપરાનો હોવાનું અભિમાન ધરાવે છે, અને માટે અનેક જગાએ પ્લવંગમની અપેક્ષાએ પ્રાચીનતર આભાણકનો જ પ્રયોગ કરે છે પણ એક સ્થાને એક જ શ્લોકમાં તે બન્ને રચનાઓ ભેગી કરે છે તે નીચે ઉતારું છું:

जिणि हउ विरहह कुहरि एव करि घल्लिया
अत्थलोहि अकयत्थि इकल्लिय मिल्हिया ।
संदेसडउ सवित्थरु तुहु उत्तावलउ
कहिय पहिय पिय गाह वत्थु तह डोमिलउ ॥ ८२

સન્દેશરાસક પૃ. ૩૬

પહેલી બે પંક્તિ સ્પષ્ટ રીતે

પ્લવંગમ : દાદા દાદા દાદા દાદા ગાલગા

છે અને બીજી બે

આભાણક : દાદા દાદા દાદા દાદા દાલલ લ છે.

આથી એ બે રચનાઓનું મૂળ થડ એક હોવાનું જ નહિ પણ તે સાથે હું જે અક્ષરમાત્રા ખંડન પદ્ધતિનું પ્રતિપાદન કરવાનો પ્રયત્ન કરું છું તેનું

પણ સમર્થન મળી જાય છે. ૨૦૮મો આખોય પ્લવંગમ—ગાલગાન્ત છે. જો કે તેને આગલા ૨૦૭મા શ્લોકમાં રમણીયક કહેલો છે.

ઉપર ડોમિલઉ—ડોમેલકનો ઉલ્લેખ આવે છે તો તેનું જ લક્ષણ જોઈએ. તેનો પ્રથમ પ્રયોગ ૨૨મા અને ૨૩મા શ્લોકમાં આવે છે. સાધારણ રીતે ડોમેલક ચાર પંક્તિઓનો હોય છે. અહીં બબ્બે પંક્તિએ એક શ્લોક ગણેલો છે, જો કે એવી પણ એક પરંપરા હતી. આપણા અભ્યાસ માટે બે પંક્તિઓ બસ થશે:

अणुराइयरहरु । कामियमणहरु । मयणमणह पहदीवयरो ।
विरहणिमइरद्दउ । सुणहु विसुद्धउ । रसियह रससंजीवयरो ॥ २२

આ શ્લોક નીચે ટીકાકારે ‘ડુમિલ્લા’નું લક્ષણ આપેલ છે પણ તેમાં પાઠદોષ છે. આ જ છંદને દુર્મિલા નામે પ્રાકૃતપૈંગલ બે રૂપે આપે છે. એક વર્ણમેળ એટલે અક્ષરમેળ તરીકે, (પૃ. ૫૭૧-૭૩) અને બીજો, માત્રામેળ તરીકે (પૃ. ૩૧૫-૧૮.) બન્નેમાં મધ્યયતિ અને આંતરયમકની એકસરખી વ્યવસ્થા છે. પહેલી યતિ ૧૦ માત્રાએ, બીજી આઠ માત્રાએ, તે પછી ચરણાન્ત યતિ ૧૪ માત્રાએ, એ રીતે કુલ ૩૨ માત્રાનો છંદ. પહેલા બે યતિખંડો પ્રાસબદ્ધ. વર્ણમેળ એટલે કે અક્ષરમેળમાં આઠ સગણ લલગાથી ૩૨ માત્રા થાય, માત્રા મેળમાં આવો કોઈ અક્ષરગણ ન આવે એટલો ફેર. ઉપર આપેલી સંદેશરાસકની રચના માત્રામેળ છે. તેની ઉત્થાપનિકા આ પ્રમાણે થાય:

ડોમેલક: ના દાદા દાદા । દાદા દાદા । દાદા દાદા દાદા ગા

પહેલા બે યતિખંડોમાં પ્રાકૃતપૈંગલમાં દરેક પદને અંતે કર્ણ એટલે ગુરુદ્વય મૂકવાનું કહેલું છે, પણ તેના જ લક્ષણછન્દોમાં અંતે એક જ ગુરુ છે, અને એ જ સાચું લક્ષણ જણાય છે. ડોમેલક શબ્દમાં મેલનો અર્થ હું પ્રાસ કરું છું. તેમાં એક ચરણાન્ત અને એક આંતર એમ બે પ્રાસો આવે છે માટે ડોમેલક. ડિંગળમાં મેલનો અર્થ સ્વચ્છ પ્રાસ જ થાય છે. સામાન્ય ભાષામાં ‘મેળ મળ્યો’ એમ કહીએ છીએ ત્યાં વાચ્યાર્થ પ્રાસ જ છે. ડિંગળમાં એક રચના પ્રાસ વિનાની છે, એક જ એવી છે, તેનું નામ ‘અમેળ’ છે. એ સર્વ જોતાં ડોમેલકનો એ અર્થ અહીં યતો જણાય છે. તેમ છતાં દલપતરામના દુમિલામાં

આંતરપ્રાસ નથી, અને એ એકસ્થાનેથી આંતરપ્રાસ જતાં ૧૦ અને ૮ માત્રાની યતિ જતી રહી તેને સ્થાને ૧૬ માત્રાએ યતિ આવે છે.

૨૮ દુમિલા છંદ–માત્રા ૩૨, તાલ ૮

બુધિ ચે ગણી માત્રા બત્રિસ છે', પણ એક ગુરુ અંતે ધરિયે,
વિશ્રામ કરી કળ સોળ કને' દુમિલા એ વિધિયે આદરિયે:
દુમિલા ગણમેળ થકી મળતો, કળ તો તે તુલ્ય ગણી કરિયે,
તજિ બે યતિ તાલ તમામ તમે, ગણિ આઠ ધરો શ્રુતિ અંતરિયે.

દ. પિં. પૃ. ૨૨

દલપતરામ અંતે એક જ ગુરુ કહે છે. છન્દઃપ્રભાકર (પૃ. ૭૭) માત્રામેળ દુર્મિલ આપે છે તે આંતરપ્રાસવાળો છે પણ પદાન્તે ત્રણ ગુરુ આવશ્યક કહે છે, પણ ત્યાં અક્ષરમેળ રચનામાં પાછો આંતરપ્રાસ આવતો નથી. દલપતરામ પદ્માવતી (પૃ. ૨૧)માં ઉપર પ્રમાણે યતિખંડો અને આંતરપ્રાસ બનાવે છે. આ પ્રમાણે મધ્યયતિ, આંતરપ્રાસ, વગેરે જે છન્દનાં અંગભૂત નથી તેમાં ફેરફારો થયા કરે છે.

સંદેશરાસકમાં આપણે ગત પ્રકરણમાં જોઈ ગયા તે ચુડિયાલા પણ આવે છે, જેની વિશેષ નોંધ લેવાની રહેતી નથી, તેમ જ આ કવિએ પદ્ધતિ અડિલ્લ પણ પ્રયોજ્યા છે.

રાસકની નાયિકા એક નંદણિછન્દ બોલે છે જે રાસકમાં ૧૭૧મો આવે છે. રાસકના ઉપોદ્ઘાતમાં પ્રો. ભાયાણી કહે છે તેમ આ તોટક જ છે. આ પ્રમાણે એક જ સંસ્કૃત વૃત્તનાં અનેક નામો આપણે ઘણી જગાએ જોઈએ છીએ. ૧૧૩મા શ્લોકમાં ખડહડછન્દનો ઉલ્લેખ થઈ ૧૧૫મો એ છન્દમાં આવે છે. આ ખડહડ પાંચ સગણ એટલે લલગાનો બનેલો છે, જેને સંસ્કૃત પિંગલકારો ભ્રમરાવલિ કહે છે. છન્દઃપ્રભાકર (પૃ. ૧૭૨) અને છન્દોરચના (પૃ. ૧૫૨) તેને એ જ નામ આપે છે. દલપતરામે તેમ નર્મદાશંકરે આ છન્દ પોતાનાં પિંગલોમાં આપેલો નથી, જો કે નર્મદાશંકરે નાટકોમાં તેનો પ્રયોગ કરેલો છે (નર્મદાશંકર કવિ પૃ. ૭૨.) સંદેશ-રાસકના ૧૭૩મા શ્લોકમાં આ જ પાંચ સગણની રચના છે અને રાસકકારે પોતે તેને ૧૭૦મા શ્લોકમાં ભમરાવલિ કહેલ છે. આ છંદો અમુક રીતે ગવાય ત્યારે તેને ખડહડ કહેતા હશે એવો આ સંબંધી મારો તર્ક છે.

૭૪મો શ્લોક નીચે પ્રમાણે છે :

कहवि इह गाह पंथिय, मन्नाएवि पिउ ।
दोहा पंच कहिज्जसु, गुरुविण एग सउ ॥ ७४

સંદેશરાસક પૃ ૨૯

આની ઉત્થાપનિકા આ પ્રમાણે થાય :

દાદા દાદા દાલલ દાદા દાલલ લ

કાવ્ય અથવા રોળાના અન્ત્ય ચતુષ્કલ સંધિની ત્રણ અક્ષરમાત્રાઓ ખંડિત કર્યાથી આ રચના થઈ છે. વૃત્તિકાર તેનું નામ આપતો નથી પણ આ આગળ આવી ગયેલ લઘ્વન્ત આભાણક છે, અને ડોમિલકની પેઠે ચારને બદલે બે પંક્તિનો છે.

આ રાસકનો લેખક છન્દો વિશે બહુ જ ચોક્કસ છે, ઘણી જગાએ પોતે જ છન્દનું અગાઉથી નામ આપે છે, અને છતાં એકબે સ્થાને ગોટાળો થયો જણાય છે—પછી શી ખબર કોઈ પરંપરામાં એવું નામ આવતું હોય તો !

આગળ મેં ૯૨મો શ્લોક ઉતાર્યો છે એમાં લેખક પોતે છેલ્લા ચરણમાં ગાથા, વસ્તુ અને ડોમિલકિ આપવા કહે છે. તે પ્રમાણે ૯૩મી ગાથા એટલે આર્યા આવે છે, પણ તે પછી વસ્તુને બદલે છપ્પો આવે છે. એક રીતે ખુલાસો કરી શકાય કે એ છપ્પામાં પ્રથમ ચાર પંક્તિમાં વસ્તુ એટલે કાવ્ય કે રોળા આવે છે. વસ્તુ કાવ્ય કે રોળાનું નામ પણ છે. (પ્રા. પૈં. પૃ. ૧૯૯) પણ તે પછી ઉલ્લાલો છૂટો ગણીએ તે પણ ચાલે એમ નથી, કારણકે વસ્તુ પછી ડોમિલક આવવો જોઈએ તે આ ઉલ્લાલા પછી આવે છે. અર્થાત્ છપ્પાને આ કવિએ વસ્તુ કહ્યો. આ જ રીતે ૧૯૧મા શ્લોક તરીકે આવતા છપ્પાને પણ આગલા શ્લોકમાં વત્થુ—વસ્તુ જ કહેલો છે. એટલે કે આ કવિ કોઈ પરંપરાને આધારે છપ્પાને વસ્તુ કહે છે એમ માનવું જોઈએ. આ રીતે વસ્તુછન્દ ઘણી રચનાઓનો વાચક બને છે. કાવ્ય કે વસ્તુ, રડ્ડા કે વસ્તુ તો છે જ તેમ આ છપ્પો પણ વસ્તુ થયો. આગળ જતાં જરા જુદા પ્રકારનો ગોટાળો થાય છે. ૧૧૮મા શ્લોકમાં કહે છે: भणइ कहिय तह पिअह इक्कु खंधउ दुवइ । 'ત્યારે પિયુને એક સ્કંધક અને એક દ્વિપદી કહેજે.'

આ પછી ૧૧૯ :

मह हिययं रयणनिही, महियं गुरुमंदरेण तं णिच्चं ।
उम्मूलियं असेसं, सुहरयणं कड्ढियं च तुह पिम्मे ॥

આ બન્ને સરખાં દલવાળી, જેને આપણે ગીતિ કહીએ છીએ તે છે. પ્રાકૃતપૈંગલ એને ઉદ્‌ગાથા—ઉગ્ગાહા કહે છે :

पुव्वद्धे उत्तद्धे मत्ता तीसंति सुहअ संभणिआ ।
सो उग्गाहो वुत्तो पिंगलकइ दिट्ठ सट्ठि मत्तंगो ॥

પૃ. ૬૮

ગીતિ : દાદા દાદા દાદા દાદા દાદા લદાલ દાદા ગા

આમાં છેડે ગુરુ છે ત્યાં દાગા ચતુષ્કલ મૂકીએ ત્યારે સ્કંધક થાય :

સ્કંધક : चउमत्ता अट्ठगणा पुव्वद्धे उत्तरद्ध होइ समरुआ ।
सो खंधआ विआणहु पिंगल पभणेहि मुद्धि बहुसंभेहा ॥

પૃ. ૧૨૯

સ્કંધક : દાદા દાદા દાદા' દાદા દાદા લદાલ દાદા દાગા

અર્થાત્ સ્કંધક પૂરી ૩૨ માત્રાની રચના છે. એ રચના પ્રસિદ્ધ છે છતાં, છન્દની બાબતમાં આવા ચોક્કસ કવિએ આમ કર્યું છે તો આવી કોઈ પરંપરા હશે એવું જ અનુમાન કરવાનું રહે છે. વૃત્તિકાર સ્કંધકના સ્વરૂપની ચર્ચા જ કરતો નથી.

આની પછી દ્વિપદી આવે છે—પ્રાકૃત પૈંગલમાં જેને દ્વિપદી કહી છે અને જે આપણે આગળ જોઈ ગયા તે ચારમાંથી તેનાં બે ચરણો નીચે ઉતારું છું :

मयणसमीर विहुय विरहाणल दिट्ठि फुलिंग तिब्भेरा ।
दुसह फुरंत तिव्व मह हियइ निरंतर झाल दुद्धरो ॥

પૃ. ૫૦

હવે ૮૨ મો શ્લોક લઈએ :

तुरिय णियगमणु इच्छंतु तत्तक्खणे,
दोहया सुणवि साहेइ सुवियक्खणे ।
कहसु अह अहिउ जं किंपि जंपिव्वउ
मग्गु अइदुग्गु मइ मुंधि जाइव्वउ ॥

પૃ. ૩૨

આ છન્દઃકોશ પ્રમાણે કામિનીમોહન છે અને છન્દોનુશાસન પ્રમાણે મદનાવતાર :

કામિની મોહન અથવા મદનાવતાર	દાલદા દાલદા દાલદા દાલદા

આ રાસકમાં ૧૦૮મા શ્લોકનું નામ કર્તા પોતે પુલ્લણ આપે છે. તે નીચે પ્રમાણે છે:

सुन्नारह जिम मह हियउ, पिय उक्खिव करेइ।
विरहहुयासि दहेवि करि, आसाजलि सिंचेइ॥

પૃ. ૪૪

આ સ્પષ્ટ રીતે દૂહો છે. છતાં આને પુલ્લણ નામ આપેલું છે તે હું ધારું છું ખડકની પેઠે, અમુક ગીતનું નામ હશે. દૂહો અમુક રીતે ગવાય ત્યારે તેને પુલ્લણ કહેતા હશે. ૨૦૪થા શ્લોકને લંકોડઉ, લંકોટક કહેલો છે તે સાદો આભાણક છે. આ નામફેર પણ સંગીતને કારણે છે એમ માનું છું.

અને હવે હું દૂહા કે દોહરાના સ્વરૂપની ચર્ચામાં ઊતરું છું. દૂહો અપભ્રંશથી માંડીને અત્યાર સુધીના ગુજરાતી કાવ્યની એક અત્યંત પ્રસિદ્ધ અને કવિઓની અત્યંત માનીતી રચના છે. માત્રામેળ રચનાની સફાઈ, પહેલદારપણું, ટૂંકાણુ, ચોટ એ સર્વનું એ ઉત્કૃષ્ટતમ દષ્ટાન્ત છે. જાતિઓમાં અને દેશીઓમાં એના પ્રયોગનું વૈવિધ્ય કંઈ પાર વિનાનું છે.

આના માપ વિશે પ્રાકૃતપિંગલકારોમાં મતભેદ છે. તેની ઝીણવટમાં ન ઊતરતાં એ ભેદને બે જ મુખ્ય મતોથી દર્શાવી તેનો ખુલાસો કરવા પ્રયત્ન કરીશ. પ્રથમ મત પ્રાકૃતપૈંગલનો લઈએ:

तेरहमत्ता पढम पत्र पुणु एआरह देह।
पुणु तेरह एआरहहि दोहा लक्खण एह ॥७८॥

પ્રા. પૈ. પૃ. ૧૩૮

'પ્રથમ પદમાં તેર માત્રા, પછી અગિયાર માત્રા, ફરી તેર અને અગિયાર માત્રા. એ દોહાનું લક્ષણ.' આ લક્ષણ પ્રમાણે દોહાનાં ચાર ચરણ થયાં. ઉપર જે દોહો આપેલો છે એ ઉપરથી એની ઉત્થાપનિકા કરવી હોય તો નીચે પ્રમાણે થાય:

દોહો: દાદા દાદા દાલલ લ | દાદા દાદા ગાલ

આ પ્રમાણે બીજાં બે પદો થઈ કુલ ચાર પદ થાય. આમાં એકી પદમાં અંતે ત્રણ લઘુ સાથેસાથે આવે છે. હવે પ્રાકૃત પૈંગલકાર પોતે દોહામાં લઘુગુરુની વત્તીઓછી સંખ્યા પ્રમાણે તેના અનેક ભેદો પાડે છે. તે પ્રમાણે જેમાં ગુરુ અક્ષરોની સંખ્યા સૌથી વધારે હોય એવા દોહાનું તે એક ઉદાહરણ આપે છે:

जा अद्धंग पव्वई सीसे गंगा जासु।
जो लोआणं वल्हो वंदे पाअं तासु ॥ ८२

आ. पैं. पृ. १४३

આની ઉત્થાપનિકા નીચે પ્રમાણે થાય. આનું ખાસ નામ ભ્રમર છે:

ભ્રમર: ગાગા ગાગા ગાલગા ગાગા ગાગા ગાલ

આ બન્ને ઉત્થાપનિકાની એક જ ભેગી ઉત્થાપનિકા આપવી હોય તો આ પ્રમાણે અપાય:

દોહરો: દાદા દાદા દાલદા દાદા દાદા ગાલ

બીજા ચરણમાં અંતે ગાલ બધી રચનામાં સાધારણ છે. પહેલામાં દાલદા મૂકવાથી ગાલગા તેમ જ દાલલ લ એ બન્નેને અવકાશ મળી રહે છે.

હેમચન્દ્રના દોહામાં મુખ્ય ફરક એ છે કે હેમચંદ્ર દૂહાની માત્રાનું માપ, માત્રાની સંખ્યા, જુદી આપે છે. પૃ. ૪૨અ ઉપર દોહાનું લક્ષણ આ પ્રમાણે છે: समे द्वादश ओजे चतुर्दश दोहकः। વિષમમાં ચૌદ, સમમાં ૧૨ માત્રા. જેમકે:

पिअहु पहारिण इक्कणिवि सहि दोहया पडंति।
संनदओ असवारभडु अन्नु तुरंगु न भंति॥

બીજું ઉદાહરણ સંસ્કૃતમાં આપે છે:

मम तावन्मतमेतदिह किमपि यदस्ति तदस्तु।
रमणीभ्यो रमणीयतर मन्यत् किमपि न वस्तु॥

બન્ને દાખલા ઉપરથી જોઈ શકાશે કે હેમચંદ્રની માત્રાગણનામાં દરેક પાદે એકેક માત્રા વધારે થવાનું કારણ એ છે કે તે અંત્ય લઘુને ગુરુ ગણે છે. હવે બધા દોહામાં સમપાદમાં અંતે લઘુ આવે જ છે. તો પછી તેને ગુરુ કેવી રીતે ગણાય? એ પ્રશ્નના જવાબમાં હેમચન્દ્ર કહે છે: अत्र समपादान्ते गुरुद्वयमित्याम्नायः। સમપાદને અંતે બે ગુરુ આપે એવો આમ્નાય છે. પણ જો એવો આમ્નાય હોય તો કેમ કોઈ દૂહામાં સમપાદને અંતે ગુરુ આવતો જ નથી? અલબત્ત પિંગલના સામાન્ય નિયમ પ્રમાણે ચરણને અંતે ગુરુ આવશ્યક હોય તો તે સ્થાનનો લઘુ પણ ગુરુ ગણી શકાય છે. પણ એ તો કવિ ગુરુ ન મૂકી શક્યો, એ ઊણપ પૂરવા માટે છે. પણ સર્વત્ર લઘુ જ મૂકવો, લઘુ જ આવશ્યક ગણવો

અને પછી એ લઘુને ગુરુ કહી તેની બે માત્રા ગણવી એ પ્રક્રિયાને ચરણાન્ત લઘુનો લાભ ન આપી શકાય. આ દૂહા વિશેની ચર્ચા આ પ્રકરણમાં હું એટલા માટે કરું છું કે આમાં જણાવેલા ત્રણે ય પ્રબન્ધોમાં કેટલા ય દોહરા છે. હેમચન્દ્રના કુમારપાલચરિતમાં જ ૨૮ થી ૬૪ દોહરા છે, એમાં કોઈ પણ જગાએ સમપાદાન્તે ગુરુ નથી. જો છન્દનું લક્ષણ તેના પ્રયોગો ઉપરથી નક્કી કરવાનું હોય—અને એ જ શાસ્ત્રીય પદ્ધતિ છે—તો ખુદ હેમચન્દ્રના દોહરા ઉપરથી એમ જ નિર્ણય થાય કે સમપાદને અંતે લઘુ આવે છે. હેમચન્દ્ર કહે છે તે આમ્નાય સાચો હોય તો, તેને આ રચનાને લાગુ કરવામાં ભૂલ થાય છે એમ જ કહેવું પડે. વિષમ પાદ માટે પણ એ જ દલીલ સાચી છે. બન્ને દૃષ્ટાન્તોમાં અંત્ય લઘુની બે માત્રા ગણેલી છે, પણ અહીં એક બીજો વાંધો આવે છે. આપણે ઉપર જોઈ ગયા તેમ દૂહાનું વિષમ પાદ દાલલલ હોય તેમ જ ગાલગા પણ હોઈ શકે. દાલલલમાં અંત્ય લઘુને ગુરુ કહી ૧૪ માત્રા થઈ શકશે, પણ ગાલગામાં તો ૧૩ થી વધી શકશે નહિ. આ મુશ્કેલી ટાળવા માટે છન્દોનુશાસનમાં જુદી તન્ત્રયુક્તિ કરી છે. ગાલગાન્ત રચનાને ૧૩ માત્રાનું પદ ગણી તેને ઉપદોહક નામ આપ્યું છે. समे द्वादश ओजे त्रयोदशोपदोहकः । વિષમમાં ૧૩ માત્રા સમમાં ૧૨ માત્રા ઉપદોહક. જેમકે :

महु कंतिहरणि मक्कओ, एक्कु पहारु अमाहु ।
इय दोहयहय चूरिओ संदणु सारहिजोहु ॥

छन्दोनु. पृ. ४२ अ

આમાં ફલિત એ થાય છે કે દાલલલ અને ગાલગા બન્ને રચનાને પ્રાકૃતપિંગલ દૂહો કહે છે ત્યારે હેમચન્દ્ર પહેલીને દૂહો અને બીજીને ઉપદોહક કહે છે. પણ એક માત્ર અમુક ગણનાયુક્તિને વળગી રહેવા માટે એમ બે પ્રકારો સ્વીકારવા યોગ્ય છે? વાસ્તવિક રીતે એ બે ભિન્ન રચના છે ખરી? નથી જ. ખરી રીતે ૧૬ માત્રાની ચાર ચતુષ્કલ સંધિના ચરણની ત્રણ અક્ષરમાત્રાનું જુદીજુદી રીતે ખંડન કરવાથી આ બે રચનાઓ થઈ છે. લઘ્વન્ત—ખરું કહીએ તો નગણાન્ત અથવા લઘુત્રયાન્ત રચનામાં છેલ્લા ચતુષ્કલની ત્રણ માત્રાઓ કાઢી નાંખેલી છે, અને રગણાન્ત અથવા ગાલગા રચનામાં છેલ્લા અષ્ટકલમાંથી અમુક રીતે ત્રણ માત્રાઓ કાઢી છે તે પૂરતાં નીચે પ્રમાણે થાય :

દાદા દાદા ગા⌣લ ગા—*

આગળ આભાણક અને પ્લવંગમમાં જે રીતે અક્ષરમાત્રાખંડન થતું હતું તે જ રીતે આમાં થાય છે. ત્યાં આભાણકને અંતે ત્રણ લઘુ આવતા અને પ્લવંગમને અંતે ગાલગા આવતા તેમ જ અહીં પણ બન્ને છે. એ બન્ને રચનાઓ એક હોવાથી સંદેશરાસકમાં જેમ એક જગાએ બન્નેના મિશ્રણનો પ્રયોગ જોયો તેવો આ બન્ને રચનાના મિશ્રણનો પ્રયોગ હેમચન્દ્રના કુમારપાલચરિતમાંથી જ મળે છે :

रे मण करसिकि आलडी, विसया अच्छहु दूरि।
करणइ अच्छह रुन्धि अइं, कहुँउ सिव-फलु भूरि ॥ ४१

કુમારપાલચરિત પૃ. ૨૭૮

પ્રથમ પાદમાં અંતે ગાલગા આવે છે, ત્રીજા પાદમાં દાલલ લ આવે છે. રાસકમાં અંતે આવતા દાલલ લમાં અંત્ય લની હેમચન્દ્રે જેમ એક જ માત્રા ગણી છે તેમ જ અહીં પણ એક જ ગણવી જોઈએ. હું માનું છું કે આ બે રચનાઓમાં લઘ્વન્ત રચનાઓ પ્રાચીનતર છે. માત્ર દૂહામાં જ નહિ, કાવ્ય કે રોળામાં પણ પ્રાચીનતર વલણ અંતે લઘુઓ મૂકવાનું મને જણાય છે. ગુજરાતીને ગુર્વન્ત રચનાનો પક્ષપાત છે.+

આ દૂહાને હું મૂળ દ્વિપદીરચના જ ગણું છું, અને ઘણીખરી દ્વિપદીઓની પેઠે તેનું થડ પણ બત્રીસીરચનાને ગણું છું. બત્રીસીમાંથી આ રચનાનો ઉત્તરોત્તર પ્રસારો કે માત્રાખંડનનો નીચે પ્રમાણે ક્રમ યોજી શકાય. પ્રથમ બત્રીસો સવૈયો, તેમાંથી એક માત્રા જતાં એકત્રીસો સવૈયો.

---

* અહીં જે રીતે પ્લુતો આપ્યા છે તે ઉપરાંત નીચે પ્રમાણેની પ્લુતિવ્યવસ્થા પણ શક્ય છે.

દાદા દાદા દાલગા—⌣

અર્થાત્ છેલ્લો ગા પાંચ માત્રાનો પ્લુત બને. એમ થાય ત્યારે દાદા દાદા અષ્ટકલનો દાલગાલદા આદેશ અહીં પ્રયોજાયો ગણવો જોઈએ. અને બિલકુલ સંગીતસ્વરો વિના માત્ર એકસ્વરી પઠનમાં આ રીતે ઘણીવાર પઠન થાય છે.

દાદા દાદા લલલ ગા

એવા અક્ષરવિન્યાસમાં તો છેલ્લો ગા જ પંચમાત્રક બને છે.

+ જુદાંજુદાં સંસ્કૃત પ્રાકૃત હિંદી મરાઠી પિંગલોએ દૂહા વિશે જે જુદાંજુદાં લક્ષણો આપ્યાં છે તે બધાં એક લાંબી ચર્ચા માગે છે જેને માટે અહીં અવકાશ નથી.

અંત તરફ વધારે ખસાતાં એ રચના ત્રીસ માત્રાનો ચઉબોલો થાય. તેથી વિશેષ ખસવાથી અઠ્ઠાવીસો અને સત્તાવીસો ચોપાયો થાય. આગલી ત્રણેય રચનાની અપેક્ષાએ આ ચોપાયો જ સૌથી વધારે લોકપ્રિય થયો છે.

ચોપાયો : દાદા દાદા દાગા દાદા । દાદા દાદા દાગા / ગાલ

સવૈયાથી સોળ માત્રાએ યતિ ચાલી આવે છે તે અહીં પણ કાયમ રહે છે. એ યતિ આગળ આગલો ખંડ સ્વતંત્ર બનતાં, વિશેષ અક્ષરમાત્રા ખસાતાં તેમાંથી દોહાનું પહેલું પાદ ૧૩ માત્રાનું થયું. એમ થતાં પણ પ્રાસ હતો તે જ સ્થાને રહ્યો. આ રીતે દોહરો વપરાવા માંડ્યો તે પહેલાં દાદા દાદા દાલદા અને દાદા દાદા ગાલ અનેક રચનાઓમાં પરિચિત થઈ ગયેલાં; દાખલા તરીકે, અતિવ્યાપક બનેલી મરહટ્ટા ધત્તામાં અંત્ય યતિખંડ દાદા દાદા ગાલ છે. ઉલ્લાલામાં મધ્યયતિની બન્ને બાજુ દાદા દાદા દાલદા આવે છે. ચુડિયાલામાં પણ એ દાદા દાદા દાલદા આવે છે. આ બધા ખંડો દોહરામાં સૌથી સુભગ જોડાણ પામે છે.

પિંગલકારો દોહરામાંથી અનેક રચનાઓ નિષ્પન્ન કરે છે—જેમકે દોહરાનાં પાદોનો ક્રમ ઉલટાવવાથી સોરઠો થાય છે :

દોહરો : દાદા દાદા દાલદા દાદા દાદા ગાલ

સોરઠો : દાદા દાદા ગાલ દાદા દાદા દાલદા

પ્રાકૃતપૈંગલ સોરઠામાં પહેલા–ત્રીજાનો અને બીજા-ચોથાનો એમ પ્રાસો આવશ્યક માને છે. પૃ. ૨૭૮. ગુજરાતીમાં માત્ર પહેલા–ત્રીજા પાદનો જ પ્રાસ રખાય છે. પણ એ કદાચ તંત્રયુક્તિ જ હોય : પિંગલમાં એક દોહરાને લઈને તેની મદદથી સોરઠો સમજાવવો સહેલો પડે. પણ એમ ઇતિહાસમાં ખરેખર જ બન્યું હશે એમ માની લેવું એ શાસ્ત્રીય નથી. આપણે મહાપુરાણમાં અને અન્યત્ર પણ જોયું કે સોરઠાના જ બંધારણવાળી રચના બીજા–ચોથા પાદના પ્રાસવાળી ધત્તા તરીકે વપરાયેલી છે. તેમ જ ચુડિયાલો પણ આપણે ધત્તા તરીકે વપરાયેલો જોયો છે. તેનું માપ દોહાનું પહેલું દલ વત્તા પાંચ માત્રા એમ અપાય છે, પણ ચુડિયાલો કદાચ દૂહાથી સ્વતંત્ર જ અસ્તિત્વમાં આવેલો હોય. ઉલ્લાલામાં દૂહાનું પહેલું ચરણ બે વાર આવે છે પણ પિંગલ તેનો સંબંધ દૂહા સાથે જોડતું નથી. એ ઉલ્લાલો, ચુડિયાલો, ચઉબોલો, બધા એકસરખા ઉચ્ચારના જણાય છે, અને ત્રણેય દૂહાથી સ્વતંત્ર અસ્તિત્વમાં આવ્યા હોય એ સંભવિત છે.

પણ દુહો અસ્તિત્વમાં આવ્યા પછી તે અનેક બીજા છંદો સાથે જોડાયો છે અને જાતિઓમાં તેથી અદ્ભુત પ્રકારની નવીનવી રચનાઓ થઇ છે એ ખરું છે. અને તે જ પ્રમાણે એના અસ્તિત્વમાં આવ્યા પછી, ઉપરની રચનાઓ સાથેનો પિંગલોએ તેનો સંબંધ માનેલો હોવાથી, તેને રચના ઉપર તેની અસર થાય એ પણ સંભવિત છે. દૃષ્ટાન્ત તરીકે, એવો સંબંધ માનવાથી સોરઠાનાં એકી ચરણોનો પ્રાસ આવશ્યક મનાયો હોય. છન્દોનુશાસનમાં આ સોરઠાનો ક્યાંઈ જ ઉલ્લેખ નથી.

મેં ઉપર કહ્યું કે દોહરો બીજી જાતિરચનાઓ સાથે જોડાઈ અનેક નવી રચનાઓ થઈ છે. તેમાંથી વસ્તુ કે રડ્ડા હું આ પ્રકરણમાં ચર્ચવા માગું છું. ઉપરના ત્રણેય પ્રબંધોમાં એના ઓછાવત્તા પણ સારી પેઠે પ્રયોગો થયા છે. આ રચના અનેક રીતે ધ્યાન ખેંચે તેવી છે. તે પ્રાચીન જણાય છે, કારણકે હેમચન્દ્ર તેને વિશે વૃદ્ધોનો આમ્નાય હોવાનો ઉલ્લેખ કરે છે. (પૃ. ૩૪ વ). એમાં દોહો માત્રા નામના છન્દ સાથે જોડાય છે. હેમચન્દ્ર પ્રમાણે માત્રા મૂળ નિષ્પ્રાસ રચના છે. એનાં અમુક ચરણો પ્રાસબદ્ધ થાય અને તેની નીચે દોહક અપદોહક કે અવદોહક આવે તો તે રડ્ડા અથવા વસ્તુ કહેવાય. आसां तृतीयस्य पंचमेनानुप्रासेऽन्ते दोहकादि चेद्वस्तु रड्डा (ड्डा) । आसां मात्रादीनां तृतीयपादस्य पंचमेन पादेनाऽन्तेऽनुप्रासेऽन्ते दोहकापदोहकाव-दोहकाश्चेत्तदा रड्डा (ड्डा) वस्तु वा । (પૃ ૩૬ વ) આ માત્રા વગેરે રચનાઓના ત્રીજા પાદનો પાંચમા પાદ સાથે પ્રાસ મળે અને અંતે દોહક અપદોહક અવદોહક આવે તો રડ્ડા અથવા વસ્તુ. અર્થાત્ મૂળ માત્રા પાંચ પાદની રચના છે અને પ્રાસ વિનાની છે. હેમચન્દ્રે કુમારપાલચરિતમાં જે અનેક રચનાઓ આપી છે તેમાં આ એક જ પ્રાસ વિનાની છે જો કે કુમારપાલ-પ્રતિબોધના પાંચમા પ્રસ્તાવમાં આવતી ૨૯મી માત્રા (પૃ. ૪૨૮) પ્રાસયુક્ત છે. આપણે છન્દોનુશાસન પ્રમાણેનું માત્રાનું લક્ષણ જોઈએ. पाचदाश्चि-स्तृतीये पंचमे चो जो लीर्वा पचांश्चिश्चिपात्पूर्वार्द्धा मात्रा ॥ ओजे पादे प्रथमे तृतीये पंचमे च द्वौ पंचमात्रावेकश्चतुर्मात्रो द्विमात्रश्चैकः युजि पादे द्वितीये चतुर्थे च त्रिश्चगणत्रयं तथा तृतीये पंचमे च पादे चतुर्मात्रो जो लीर्वा । एवं पंचपदी पाद-त्रयेण कृतपूर्वार्द्धा मात्रानामच्छन्दः । એકી એટલે પહેલા ત્રીજા અને પાંચમા પાદમાં બે પંચમાત્ર એક ચતુર્માત્ર અને એક દ્વિમાત્ર. બેકી એટલે બીજા અને ચોથા પાદમાં ત્રણ ચતુર્માત્ર, અને ત્રીજા અને પાંચમા પાદમાં જે ચતુર્માત્ર છે તે જગણ અથવા સર્વલઘુ; આ રીતે થયેલી પંચપદીનું ત્રણ ચરણે અર્ધ થાય. એ માત્રા છન્દ..

(પૃ. ૩૬ અ) પ્રાકૃતપૈંગલ પણ રડ્ડાના નવ પાદો ગણાવે છે જે હેમ-ચન્દ્રની ગણનાને મળતા આવે છે. માત્રાના ૫+દૂહાના ૪=૯. તેમ જ દરેક પાદની કુલ માત્રામાં પણ ઝાઝો ફેર રહેતો નથી, એક માત્રાનો ફેર ક્યાંક રહે છે, તે હેમચન્દ્ર અંત્ય લઘુને ગુરુ ગણે છે તેથી પડે છે. એ ફેર મહત્ત્વનો નથી. પણ દરેક પંક્તિના જે ગણો બન્ને પિંગલકારો જણાવે છે તેમાં ફેર પડે છે. અને એ ફેર એવો છે કે એકના દષ્ટાન્તમાં બીજાના ગણો બેસતા આવે નહિ. હું અહીં પ્રથમ ગણો આપીશ અને પછી દૃષ્ટાન્તો આપીશઃ

છન્દોનુશાસન	પ્રાકૃતપૈંગલ (પૃ. ૨૩૦)
૧ ૫+૫+૪+૨=૧૬	૧ ૬+૪+૪+લદાલ=૧૫
૨ ૪+૪+૪=૧૨	૨ ૪+૪+લલલલ=૧૨
૩ ૫+૫+૪(લદાલ)+૨=૧૬	૩ ૩+૪+૪+ગાલદ=૧૫
૪ ૪+૪+૪=૧૨	૪ ૪+૪+લલદ=૧૧
૫ ૫+૫+૪(લદાલ)+૨=૧૬	૫ ૩+૪+૪+ગાલલ=૧૫

હવે હું નીચે હેમચંદ્રનું માત્રાનું દષ્ટાન્ત અને તે પછી પ્રાકૃતપૈંગલના રડ્ડાના દૃષ્ટાન્તમાંથી પહેલાં પાંચ પાદો અર્થાત્ દૂહો ન મૂકતાં બાકી રહેલો માત્રાખંડ નીચે ઉતારું છું. દરેક પંક્તિમાં અલ્પવિરામો મૂકી તેને પિંગલકારના ગણો પાડી બતાવું છું, અને તે પછી હું પંક્તિના અક્ષરો ઉપર ચિહ્નો કરીને એકના દષ્ટાન્તમાં બીજા પ્રમાણેના ગણો બેસતા આવે છે કે નહિ તે બતાવવા પ્રયત્ન કરીશ. એમ કરવા જતાં પ્રાકૃતપૈંગલના દષ્ટાન્તમાં હેમચન્દ્રના ગણો બેસી શકશે, પણ હેમચન્દ્રના દષ્ટાન્તમાં પ્રાકૃત-પૈંગલના ગણો નહિ બેસી શકે તે આપણે જોઈશું. પ્રથમ હેમચન્દ્રનું દષ્ટાન્ત ગણચિહ્નો સાથે ઉતારું છું, છન્દોનુ. પૃ. ૩૬ અ

૧ मत्तकरि, डलनाय, ण दी,इ,
૫ ૫ ૪

૨ सिग्गा,रम्म, गंमिण,
૪ ૪ ૪

૩ नच्चमा,ण,माय द प त्त,हि, ।
૫ ૫ લ દા લ

૪ अहिणि,ज्जडमद्द,ण जय,
૪ ૪ ૪

૫ नाउड,व्व संपड, वसंति,ण ॥
૫ ૫ લદાલ

દરેક પાદને અંતે લઘુ આવે છે પણ તેમાં માત્ર બીજા પાદના અંત્ય લઘુને જ લઘુ ગણેલો છે, બાકી દરેક પાદના અંતના લઘુને ગુરુ ગણી બે માત્રા ગણી છે અને એ રીતે હેમચન્દ્રના ગણો અને પંક્તિની કુલ માત્રાઓ મળી રહે છે. હવે પ્રાકૃતપૈંગલની રૂ૭૩ પૃ. ૨૩૩ ઉપરથી લઉં છું. પંક્તિની નીચે અલ્પવિરામ જેવા ચિહ્નથી પ્રાકૃતપૈંગલના ગણો આપું છું, અને પંક્તિની ઉપર એવું જ ચિહ્ન કરીને હેમચન્દ્રના ગણો મૂકી બતાવું છું:

૫ ૫ ૫
१ भमइ, महु᾿अर, फुल्ल᾿ अ,रविं᾿द
૩ ૪ ૪ લદાલ

૪ ૪ ૪
२ यवके᾿,सु काण᾿,ण ज्ञुलिअ
૪ ૪ લલલલ

લદાલ
૫ ૫
३ सन्न,दे᾿स पि,करा᾿व, चुम्हि᾿अ
૩ ૪ ૪ ગાલલ

૪ ૬ ૪
४ सिअल प,᾿वण लहु,᾿ वहद
૪ ૪ લલલ

લદાલ
૫ ૫
५ मलअ, कुह᾿र ण,व व᾿ल्लि, पेल्लि᾿अ
૩ ૪ ૪ ગાલલ

આ પ્રમાણે પ્રાકૃતપૈંગલના માત્રાના દૃષ્ટાન્તની પંક્તિઓમાં હેમચન્દ્ર પ્રમાણે ગણો પડી શક્યા. પણ હેમચન્દ્રના દૃષ્ટાન્તમાં પ્રાકૃતપૈંગલ પ્રમાણે ગણો પડી શકતા નથી. સમ પંક્તિમાં પ્રશ્ન રહેતો નથી, કારણકે બન્ને પિંગલકારો તેમાં ચતુષ્કલોનાં જ આવર્તનો બતાવે છે, પણ વિષમ-પંક્તિઓમાં બન્ને જુદાજુદા ગણો દર્શાવે છે, તે લઈએ :

१ मत्तकोइलनायणंदोइ

પ્રાકૃતપૈંગલ પ્રમાણે આ પંક્તિમાં ૩+૪+૪+લદાલ એમ ગણો જોઈએ. મત્ત ત્રણ માત્રા ગણ થયો, कोइल તે પછીનો ચતુષ્કલ, પણ તે પછી ચતુષ્કલ પડતું નથી અને લદાલ પણ આવતું નથી. તે જ પ્રમાણે ત્રીજી :

३ नच्च, माणमायंदपत्तहि
૩

આમાં પહેલો ત્રિકલ છે પણ પછી ચતુષ્કલો પડતાં નથી. જોકે અંતે ગાલલ આવે છે. પાંચમી પંક્તિમાં પણ પહેલા ત્રિકલ પછી ચતુષ્કલો પડતાં નથી, જો કે ત્રીજીની પેઠે અંતે ગાલલ આવે છે.

આનો ખુલાસો કેવી રીતે કરવો? એકને પ્રમાણ માની બીજાનું લક્ષણ ખોટું માનવું એ અસાધારણ પ્રસંગ સિવાય અને બીજાં પ્રમાણો સિવાય યોગ્ય ન ગણાય. આ દેખીતી મુશ્કેલી છે, પણ કોઈ વાર આકસ્મિક મુશ્કેલીથી નવો પ્રકાશ પડે છે તેમ અહીં બને છે. ખરું એ છે કે, મેં અનેક વાર કહ્યું છે તેમ, આપણા પિંગલકારોએ સંધિનાં આવર્તનોથી છન્દનો મેળ બતાવી લક્ષણો યોજ્યાં નથી. બહુ જ કૃત્રિમ અને મનસ્વી રીતે પંક્તિના ભાગો કલ્પી તેના ગણો પાડી તેની માત્રા ગણી તેતે માત્રાગણો મૂક્યા છે. હું આ માત્રાછન્દનું જે ધટતર નીચે આપું છું તેથી આ ગણોની વિષમતાનો જ નહિ પણ માત્રાના બંધારણની બધી વિલક્ષણતાઓનો સંપૂર્ણ ખુલાસો થઈ જાય છે.

માત્રાછન્દમાં બે ભિન્ન સંધિઓ જોડાયા છે. માત્રાની નીચે દૂહો મુકાયો છે તે આપણે જાણીએ છીએ. એ દૂહો ચતુષ્કલ સંધિરચના છે તે અનેક દૃષ્ટાન્તોથી આપણે ઉપર જોઈ ગયા છીએ. એ દૂહા ઉપરની ચાર પંક્તિઓ અર્થાત્ માત્રાની ૨, ૩, ૪, ૫ પંક્તિઓ પણ ચતુષ્કલ સંધિરચના છે. પણ તેની પહેલી પંક્તિ સપ્તકલરચના છે. એ પંક્તિ તદ્દન સ્વતંત્ર રીતે છૂટી બોલાઈ લાંબો વિરામ આવતો અને પછી ચતુષ્કલરચના શરૂ થઈ ઠેઠ દોહરા પછી પૂરી થતી. એ ભિન્ન સંધિવાળી પંક્તિ દૂર કરતાં જે ચાર પાદો બાકી રહે, તેના અર્ધે છંદ અર્ધો થાય છે, અને એ ચાર પાદોનાં સમ પાદોમાં પ્રાસ આવે છે એ હવે સમજી શકાશે. અને એ ચતુષ્કલરચના સાથે દોહરો જોડી શકાય એ પણ સમજાશે. પિંગલકારોએ આ સંધિભેદ ઉપર લક્ષણ ન રચ્યું, અને પાંચ પાદો ગણી, એકી પાદોનું એક જ પ્રકારનું લક્ષણ આપવા પ્રયત્ન કર્યો તેથી જ બધી મુશ્કેલી ઊભી થઈ છે અને છતાં ત્રણેય એકી પાદનું લક્ષણ એકસરખું આપી શકાયું નથી. હેમચન્દ્ર પહેલા પાદમાં અને ત્રીજાપાંચમામાં અંત્ય ચતુષ્કલ લદાલ આવશ્યક માને છે, પ્રા.પિં. પહેલાનો અંત્ય ચતુષ્કલ લદાલ, અને ત્રીજાપાંચમાનો દાલલ આવશ્યક માને છે. આ ભેદ કરવો પડે છે તેનું કારણ પહેલી પંક્તિનો મેળ ભિન્ન છે એ છે. એ પહેલી પંક્તિની ઉત્થાપનિકા મારા પ્રમાણે આમ થાય :

માત્રા પંક્તિ ૧લી : દાલદાલ દાલદાલ લ

હવે જુદાજુદા દાખલા લઈએ :

હેમચંદ્ર : मत्तकोइल, नायणंदो.इ
દાલદાદા દાલદાદા લ

પ્રા. પૈં. : ममइ महुकर फुल्ल अरविं,द
દાલદાદા દાલ દાદા લ

સંદેશરાસક : फलिय तिहुयणि, जंच णहु दि,ट्ठु (પૃ. ૬)

કુમારપાલપ્રતિબોધ : तावियकलण, देव पुच्छे,सु (પૃ. ૪૨૮)

વધારે દૃષ્ટાન્તોની જરૂર નથી. હું કુમારપાલપ્રતિબોધના ૭૦ ઉપરાંતના વસ્તુઓ જોઈ ગયો છું. તે સિવાય પણ અનેક જગાએ જ્યાં-જ્યાં આ છંદ હતો ત્યાંત્યાં મેં સાવધાન પઠનથી તેના સ્વરૂપનો અભ્યાસ કર્યો છે. દરેક જગાએ મેં ઉપરનો જ સપ્તકલ સંધિ જોયો છે, અને ક્યાંય તેમાં અપવાદ જોયો નથી. ગુજરાતીમાં અમુક વરસો સુધી આ વસ્તુ જૈનબ્રાહ્મણ બન્નેની કૃતિઓમાં મળી આવે છે ત્યાં પણ પ્રથમ પંક્તિ સપ્તકલની જ છે. ગુજરાતીમાં આ પંક્તિમાં સપ્તકલનાં બે આવર્તનોને બદલે ત્રણ આવર્તનો આવે છે પણ એમાં એક વધે છે તે પ્રથમ સપ્તકલની વીપ્સાથી–દ્વિરુક્તિથી. એ દ્વિરુક્તિથી વળી સપ્તકલ તરત છતો થાય છે, તરત પકડાય છે. પ્રાચીનતમ મળી આવેલા ભરતેશ્વરબાહુબલિ-રાસના એક વસ્તુની પ્રથમ પંક્તિ લઈએ :

पढम जिणवर, पढम जिणवर, पाय पणमे,वि

આ પ્રાચીનતમ સંવત ૧૨૪૧ના રાસમાં પણ આ વીપ્સા સર્વત્ર આવે છે, એ બતાવે છે કે ગુજરાતીમાં એ ભંગી એ પહેલાં ઠીક ઠીક સમયથી રૂઢ થઈ ગઈ હશે. છતાં અબ્દુલ રહેમાન વીપ્સા વિનના વસ્તુછંદો લખે છે એ બતાવે છે કે એ કોઈ જુદી રૂઢ થયેલી, અગુજરાતી પરંપરાને અનુસરે છે, જે એના કાળમાં કદાચ વધારે વિદ્વત્તા-વાળી ગણાતી હશે.

આ પ્રથમ પંક્તિમાં સપ્તકલ સંધિનાં બે આવર્તનો થઈ ત્રીજા આવર્તન માટે એકલો એક લઘુ આવે છે. એનો અર્થ એ થયો કે ત્રીજા સપ્તકલની ૭ અક્ષરમાત્રાઓ અહીં ખંડિત થઈ. અત્યાર સુધીની રચનાઓમાં ખંડિતમાત્રાની આ મોટામાં મોટી સંખ્યા છે. સોળ માત્રાના ઉત્તરખંડને બદલે દોહરામાં દાદા દાદા ગાલ થાય છે ત્યાં પણ પાંચ અક્ષરમાત્રાઓ ખંડિત થાય છે. એટલું જ નહિ, વસ્તુ–નુંમાં ૭ માત્રા ખંડિત થઈ મેં

કહી, પણ તે તો માત્ર ત્રીજા સપ્તકલની. આપણે જોયું છે કે બધી જાતિઓમાં સંધિઓના બેકી આવર્તનોની જ એક પંક્તિ થાય છે એ રીતે ત્રીજા પછી અહીં એક આખો સપ્તકલ સંધિ ખંડિત થયો છે. આ આટલી બધી માત્રાઓ ખંડિત થવાનું કારણ એ છે કે આ એક જ પંક્તિ સપ્તકલની છે, તે પછી જુદો સંધિ આવવાનો છે અને આ ૭ માત્રા અને તે પછી એક આખા સંધિનો વિરામ તે સપ્તકલ રચનાને શમાવી દેવાને માટે આવે છે. એ લાંબા વિરામને લીધે નવી ચતુષ્કલ રચના તરફ વળાંક લેતાં મનને કોઈ ક્લેશકર ખેંચાણ કે તાણ અનુભવવું પડતું નથી.

હવે વસ્તુ કે રડ્ડાની પહેલી પછીની ચાર પંક્તિઓ એટલે કે ૨–૩–૪–૫ પંક્તિઓ લઈએ. આમાં ૨ ને ૩ પછી રચનાનું અર્ધ થાય છે, અને એ અર્ધનો પ્રાસ, પછીની બે પંક્તિના અંત સાથે મળે છે. દૂહા વગેરે ચાર પંક્તિની ગણાતી પંક્તિઓ પણ મૂળ દ્વિપદી હતી, અને એ દ્વિપદીની ખાસ નિશાની ચરણાન્ત પ્રાસમાં ટકી રહી છે એ જોતાં, આ રચના પણ દ્વિપદી છે અને દ્વિપદીને અંતે પ્રાસ આવે છે, અને ૧૨ માત્રાની માત્ર શબ્દાન્ત યતિ છે એમ માનવું વધારે ઉપપન્ન જણાય છે. એમ જોતાં મને આ બે પંક્તિની નીચે પ્રમાણે ઉત્થાપનિકા કરવી યોગ્ય લાગે છે :

દાદા દાદા દાદા । દાલદાલદા દાલદલદા

દાદા દાદા લલલ । દલદાલદા દાલદાલદા

આ દ્વિપદીના ઉત્તરદલમાં મધ્યયતિ પહેલાંના ચતુષ્કલની એક માત્રા ખંડિત કરી છે, તે નજરમાં આવશે. ચતુષ્કલ પૂરું કરવા તેનો અંત્ય લ ગુરુ કરવો જ પડશે, અને હેમચન્દ્ર તેને ગુરુ કહે પણ છે.

મેં આપેલી ઉત્થાપનિકામાં હેમચન્દ્રનાં અને પ્રા. પૈં.ના બન્નેનાં લક્ષણોનો સમન્વય જોવામાં આવશે. ममइ महुअर०માં, મેં પંક્તિની ઉપર હેમચન્દ્રના ગણો પાડી બતાવ્યા છે અને પંક્તિની નીચે પ્રા. પૈં.ના ગણો બતાવેલા છે. તેમાં પ્રા. પૈં. યતિ નજીકના સંધિઓ લલલલ કે ગાલલ હોવાની આવશ્યકતા બતાવે છે, પણ અનેક કૃતિઓનો એકધારો પાઠ કરવાથી મારી ઉત્થાપનિકાનું યાથાર્થ્ય જણાશે અને એમાં પ્રા. પૈં. અને હેમચન્દ્રનાં તેતે વિશેષ રૂપોને અવકાશ મળે છે. તેની ખાસ ભંગી તો એ છે કે, બે ચતુષ્કલોનો આદેશ જે દાલદાલદા અને લદાદાલદા થાય છે, તેમાંના પહેલાને આ રચનાઓમાં ખાસ સ્થાન મળે છે.

હેમચન્દ્ર: न च्च मा ण मा; यं द प त्त हिं;
दा ल दा ल दा; दा ल दा ल दा;
ना उ उ व्व सं; प इ व सं ति ण;
दा ल दा ल दा; दा ल दा ल दा;

પ્રા. પિં. स व्व दे स विक; रा; व त्तु ल्लि अः
दा ल दा ल दा; दा ल दा ल दा;
म ल अ कु ह र ण व; वल्लि पेल्लि अ;
दा ल दा ल दा; दा ल दा ल दा;

આ દૃષ્ટાન્તો આગળ આવી ગયેલાં છે.

पं डि, त्त प वि, त्थ र णु, म णु ज णं मि को; लि य प या सि उ;
दा दा, दा दा, दादा, दा ल दा ल दा; दा ल दा ल दा;

को क, ह लि भा, सि अ उ, स र ल भा इ सं; ने ह रा स उ;
दा दा, दा दा, दा दा, दा ल दा ल दा; दा ल दा ल दा;

સંદેશરાસક પૃ. ૭

ख ण वं सु, च उ सु, हु हु उ, घ र इ गा रि अ; द्धं गि सं क रु;
दा दा, दा दा, दा दा, दा ल दा ल दा; दा ल दा ल दा;

कं द, प्प-प र व, सु च ल ण, जं पि या इ प ण; म इ पु रं द रु;
दा दा, दा दा, दा दा, दा ल दा ल दा; दा ल दा ल दा;

કુમારપાલપ્રતિબોધ પૃ. ૪૩૧

છેલ્લા દૃષ્ટાન્તમાં, દ્વિપદીના પૂર્વાર્ધમાં મધ્યયતિ પહેલાનું ચતુષ્કલ ખંડિત છે, ઉત્તરાર્ધનું તે સ્થાનનું ચતુષ્કલ અખંડિત છે, જે બતાવે છે, કે ત્યાંત્યાં ચતુષ્કલો જ છે, અને તેની એક માત્રા ક્યાંકક્યાંક ખંડિત કરેલી છે. મેળ તો ચતુષ્કલોથી જ થયો છે. અને દલોના ઉત્તરાર્ધમાં દાલદાલદાને એક કે બીજી રીતે અવકાશ મળે જ છે. પ્રાસના ચતુષ્કલમાં અંતે ઘણીખરી જગાએ લઘુ જ આવે છે, એ પણ પરંપરાને અનુકૂલ છે. એ લ ગુરુ થઈ ચતુષ્કલ પૂરું થાય છે. તેની પછી આવતા દોહા વિશે કશું કહેવાનું રહેતું નથી.

આ આખી રચના દ્વિપદી, તેમાં ચતુષ્કલ આવર્તનો, અને દરેક દલમાં ૧૨ માત્રાએ મધ્યયતિ, મૂળ માત્રામાં હેમચન્દ્ર કહે છે તે પ્રમાણે પ્રાસ.

નહિ, એ સર્વ આર્યાનું સ્મરણ કરાવે છે. આર્યામાં પણ ૧૨ માત્રાએ યતિ છે, ચતુષ્કલ આવર્તનો છે, બે દલો છે, અને ચરણાન્ત પ્રાસ નથી. આર્યાનું પહેલું દલ ૧૨+૧૮=૩૦ માત્રાનું છે, ત્યારે આ ૧૨+૧૬=૨૮ માત્રાનું છે. આર્યાના બીજા દલમાં મધ્યયતિ પછીના ખંડમાંથી એક ચતુષ્કલની ત્રણ માત્રાઓ ખંડિત થાય છે, તો અહીં મધ્યયતિ પહેલાંના ચતુષ્કલમાંથી એક માત્રા ખંડિત થાય છે. આર્યા સંસ્કૃતમાં ગઈ, અને ઠેઠ સુધી તેણે પ્રાસ ન સ્વીકાર્યો. અને તેથી અપભ્રંશ સાહિત્યમાં ઊતરી શકી નહિ. માત્રા પણ સંસ્કૃતમાં ગયેલી એમ હેમચન્દ્રના દૃષ્ટાન્ત ઉપરથી જણાય છે. (પૃ ૩૬ अ). પણ પાછળથી ચરણાન્ત પ્રાસ સ્વીકારી તે દોહરા સાથે જોડાઈ ગઈ, તેથી અપભ્રંશ સાહિત્યમાં તે ઊતરી શકી, તેને જૂની ગુજરાતીએ પણ અપનાવી, અને તેની છૂટી પહેલી પંક્તિના પહેલા સપ્તકલની વીપ્સા કરી તેનો નવો વિકાસ કર્યો. તેનું દોહરા સાથે જોડાવું એ જેમ ધ્યાન ખેંચે છે તેમ તેના પ્રારંભમાં સપ્તકલ રચનાનું જોડાવું એ પણ ધ્યાન ખેંચે છે. એ પ્રમાણે અનેક રચનાઓ શીર્ષક પ્રકરણમાં જોડાતી હેમચન્દ્ર દર્શાવે છે. (પૃ. ૩૩ व) खंजकं दीर्घीकृतं शीर्षकम् । खंजकान्यपि दीर्घीकृतानि शीर्षकसंज्ञानि । ખંજકને દીર્ઘ કરીએ તો શીર્ષક થાય. તે પછી शीर्षक विशेषानाह વિશેષ પ્રકારના શીર્ષકો કહે છે. અને તેમાં બે અવલંબકને અંતે ગીતિ, વગેરે દાખલાઓ આપેલા છે. તેવી રીતે અહીં ૨૮ માત્રાની દ્વિપદી ઉપર સપ્તકલ રચનાની એક પંક્તિ જોડાઈ ગઈ છે, જો કે એ પંક્તિના સ્વતંત્ર અસ્તિત્વનો ક્યાંય પુરાવો નથી. પણ આવી રીતે કોઈ સાથે જોડાયા પછી ગૌણ રચના પિંગલમાંથી લુપ્ત થયાના ઘણા દાખલા છે, જેમાંનો પ્રસિદ્ધ ઉલ્લાલનો છે. કાવ્ય કે રોળા સાથે જોડાઈ ગયા પછી ઉલ્લાલ પોતાનું સ્વતંત્ર અસ્તિત્વ ખુએ છે, પ્રાકૃતપૈંગલ છપ્પાના લક્ષણના અંગ તરીકે જ તેનો નિર્દેશ કરે છે, અને ગુજરાતી પિંગલોમાં તેનું નામ પણ નથી. તે જ પ્રમાણે પ્રાકૃત-પૈંગલ વસ્તુ કે રડ્ડાના લક્ષણમાં તો માત્રા શબ્દનો સુદ્ધાં ઉલ્લેખ નથી કરતું. તો એ જ પ્રમાણે આ માત્રાની પ્રથમ પંક્તિમાં ટકી રહેલી સપ્તકલ રચના પિંગલમાંથી લુપ્ત થઈ હોય એ બનવાજોગ છે.

અને માત્રા વિષે હજી એક વિલક્ષણતા નોંધવાની રહે છે. અત્યાર સુધીના છંદોમાં, વ્યાપકોમાં કે ધ્રુવા કે દ્વિપદીઓમાં ક્યાંય પણ સપ્તકલ રચના આવી નથી ! ! આ પહેલી જ દેખાઈ, અને તે પણ પારકાને આધારે

છૂટતી! ત્યારે પ્રાચીન ગુજરાતીની દેશીઓમાં અને લોકગીતોમાં સમૃદ્ધ રચનાઓ કંઈ પાર વિનાની છે!

આપણે આ વસ્તુ અથવા રડ્ડાની ચર્ચા પૂરી કરીએ તે પહેલાં એક વિચાર કરી લઈએ. અપભ્રંશમાં કેટલા બધા છંદોનાં નામો વસ્તુ છે. આ રડ્ડા અથવા વસ્તુ એ એક રચનાનું નામ. ૨૪ માત્રાની જે રચનાને ગુજરાતીમાં કાવ્ય કે રોળા કહીએ છીએ તેને પ્રા.પૈં. વસ્તુ કહે છે (પૃ. ૧૯૫.) વળી હેમચન્દ્ર રાસાવલયને પણ વસ્તુ કહે છે એવી નોંધ કરે છે (પૃ. ૩૬૩) અને પૃ. ૩૮૪ ઉપર ચતુષ્પદીનું જ એ બીજું નામ છે એમ કહે છે. શ્રીકૃષ્ણલીલાકાવ્યમાં પૃ. ૧૧૭મે વસ્તુબંધ આપેલો છે તે જોતાં દોહરા પણ વસ્તુ ગણાતા હતા એમ જણાય છે. આ એક ને એક શબ્દ આટલી બધી ભિન્ન રચનાઓ માટે શી રીતે વપરાયો એવો સહેજે પ્રશ્ન થાય. આ સંબંધી મારો એવો તર્ક છે કે કાવ્યનું વસ્તુ સળંગ વહેવરાવવા આ છંદો વપરાતા હશે, એટલે એ બધા જ વસ્તુ કહેવાવા લાગ્યા. વસ્તુ અથવા રડ્ડુ વિશે આપણને કદાચ પ્રશ્ન થાય કે એવી વિલક્ષણ રચના વસ્તુ માટે સળંગ વપરાતી હશે? પણ હરિભદ્રસૂરિએ સનત્કુમાર-ચરિતમાં આ છંદ સળંગ વાપર્યો છે. તેવી જ રીતે મહાવીરચરિયમાં પણ તે જ રચના સળંગ વપરાઈ છે. એક વખત અમુક પ્રદેશોમાં તેનો બહોળો વાપર હતો એમાં શંકા નથી. અને ગુજરાતમાં તે સોળમા સૈકા સુધી જૈનબ્રાહ્મણ બન્ને પ્રબન્ધોમાં વપરાયો છે અને ગુજરાતમાં તેની પહેલી પંક્તિનો વિકાસ થયો છે એ જોતાં તે ગુજરાતપ્રાંતમાં ઠીકઠીક વપરાતો હશે એ અનુમાન તદ્દન પાયા વિનાનું ન ગણાય. પ્રો. યાકોબી સનત્કુમારચરિતને અંગે નોંધ કરે છે કે નેમિનાથચરિત, જેનો ઉપલું ચરિત એક ભાગ છે, તે પાટણમાં સને ૧૧૫૯માં લખાયેલું હતું. સઘળું જોતાં ઉપરનો તર્ક ઉપપન્ન જણાય છે.

કુમારપાલપ્રતિબોધમાં બીજા કોઈ નોંધવા જેવા છંદો નથી. માત્ર એટલું કહેવું જોઈએ કે વગર કડવે પણ તેમાં સળંગ પદ્ધડી છન્દ આવે છે, અને ત્યાંત્યાં વચમાંવચમાં ધત્તાની પેઠે મરહટ્ટાની બબ્બે પંક્તિઓ અવશ્ય આવે છે. આ પદ્ધતિ પ્રાચીન ગુજરાતીમાં પણ ક્યાંક જોવામાં આવે છે. સંવત ૧૩૨૭ના સપ્તક્ષેત્રિરાસુ (પ્રાચીન ગૂર્જરકાવ્યસંગ્રહ પૃ. ૪૭-૫૮)માં અમુકઅમુક અંતરે ધત્તાની પેઠે આંતરપ્રાસવાળી એક ચતુષ્પદ રચના વપરાઈ છે તે આ પછીના પ્રકરણમાં જોઈશું.

પ્રકરણ ૬

જૂની ગુજરાતી કાવ્યસાહિત્યના પ્રકારો અને તેનાં અંગોપાંગો

જૂની ગુજરાતીમાં વપરાયેલા છંદો અને તેમનો પ્રાચીન સાહિત્યમાં થયેલો વિસ્તાર જોવાનો પ્રયત્ન કરીએ તે પહેલાં આપણી દૃષ્ટિને અનુકૂળ રીતે એ લાંબા ગાળાના સમસ્ત કાવ્યજાતના પ્રકારો જોઈ જવા ઇષ્ટ છે. કોઈ પણ છન્દનો અભ્યાસ કરતાં સમગ્ર કાવ્યમાં તેનું સ્થાન દૃષ્ટિબહાર ન રહેવું જોઈએ. એ છન્દ એ સમગ્ર કાવ્યની ગૂંથણીમાં ઉચિત રીતે શોભે એવી રીતે રચાયો હોય છે. અને માટે આપણે પ્રથમ એ છન્દો કયાકયા પ્રકારનાં કાવ્યોમાં આવે છે તે ટૂંકામાં, જોઈ જવું જોઈએ.

આને માટે, આપણે અપભ્રંશ સાહિત્યના છન્દો શરૂ કરતાં જે પ્રકારો પાડયા હતા તેનો વર્ગીકરણસિદ્ધાન્ત કામમાં લઈ શકીશું. અહીં પણ કાવ્યોના પ્રથમ નિબદ્ધ અને અનિબદ્ધ એવા બે ભાગો સ્વીકારીશું. અનિબદ્ધમાં છૂટક કાવ્યો જેવાં કે નરસિંહમીરાંનાં પદો, અખો, ધીરો, ભોજો એમનાં ભજનો, દયારામ વગેરેની ગરબીઓ એવાં કાવ્યો આવે. ટૂંકમાં છૂટક સ્વતંત્ર કાવ્યો સુભાષિતો એ બધાં અનિબદ્ધ છે. આ બધાં ઘણે ભાગે ઊર્મિકાવ્યો જ હોય છે. બાકી જેમાં વસ્તુની પ્રતીતિ માટે ગૂંથણી કરી હોય, વસ્તુસંદર્ભ હોય, એ બધાં નિબદ્ધ કાવ્યો. આને આપણે આગળ જોઈ ગયા તેમ પ્રબન્ધો કહેવાય. પ્રબન્ધોમાં નાટકોની ગણના થાય છે પણ આ સમસ્ત પ્રાચીન ગુજરાતી વાઙ્મયમાં નાટકો લખાયાં નથી. પ્રેમાનન્દનાં નાટકો તરીકે અમુક નાટકો પ્રસિદ્ધ થયાં છે પણ હું સદ્ગત નરસિંહરાવનો મત સ્વીકારીએ નાટકોને પ્રેમાનન્દનાં નથી ગણતો, એને બનાવટી ગણું છું. એટલે એ નાટકો અને બીજા પ્રબન્ધો પણ જે પ્રેમાનન્દના ગણાતા નથી, તેને હું આ પુસ્તકમાં વિચારમાં લઈશ નહિ. એટલે હવે વર્ણનાત્મક પ્રબન્ધો જ વિચારવાના રહ્યા. મોટા પ્રબન્ધોમાં અનેક વિભાગો અનેક પદ્યરચનાઓ સ્વાભાવિક રીતે હોય છે. નાના

પ્રબન્ધો ઘણીવાર એક જ છન્દમાં હોય તેને મેઘદૂતની પેઠે સંઘાત કહે છે. હલામણના દૂહા, મારૂ ઢોલાની ચોપાઈ એ બધા સંઘાતો છે. ઘણે ભાગે લેખક પોતે આવાં કાવ્યોમા છંદનું જ નામ આપે છે. પ્રાચીન કાવ્યોની અનુક્રમણિકાઓમાં અનેક જગાએ અમુક વસ્તુના દૂહા, ચોપાઈ, ચંદ્રાવલા વગેરે નામો મળી આવશે. આમાં વસ્તુ પ્રબન્ધની હોય ત્યારે એ સંઘાત કહેવાય. પણ કોઈ બીજા વિષયની ચર્ચા હોય ત્યારે આપણે એને માટે પર્યા શબ્દ યોજ્યો હતો. તેમાં અખાના છપ્પા, રાજેના અને દયારામના કુંડળિયા વગેરે આવે. પણ છન્દની દૃષ્ટિએ, અને કાવ્યની દૃષ્ટિએ પણ મોટા પ્રબન્ધો વધારે અગત્યના છે. આ પ્રબન્ધોને આપણે ત્રણ કે ચાર પ્રકારોમાં વિભાજી શકીએ. પ્રથમ વૃત્તબદ્ધ અથવા અક્ષરમેળબદ્ધ પ્રબન્ધો આવે, જેના ઉત્તમ પ્રતિનિધિ* તરીકે આપણે રૂપસુન્દરકથા (સં. ૧૭૦૬) લઈ શકીએ. અક્ષરમેળ વૃત્તો સંબંધી હું આગળના બીજા પ્રકરણમાં લખી ગયો છું તે ઉપરાંત મારે કાંઈ કહેવાનું નથી એટલે એ પ્રકાર એટલેથી જ પતી જાય છે. બીજો પ્રકાર તે જાતિબદ્ધ પ્રબન્ધોનો ગણાય. વૃત્તબદ્ધની અપેક્ષાએ આ પ્રકાર માતબર છે. વસ્તુદૃષ્ટિએ અનેક પ્રકારનાં અને રચનાદૃષ્ટિએ પણ કંઈક વૈચિત્ર્યવાળાં કાવ્યોનો આ પ્રકારમાં સમાવેશ થાય છે. અપભ્રંશ પ્રબન્ધો આપણે જોયું કે બધા જાતિબદ્ધ હતા, તેની સાથે આ પ્રબન્ધોનું આપણે સંપૂર્ણ ઐતિહાસિક અનુસંધાન મેળવી શકતા નથી પણ આ જાતિઓનો પ્રવાહ આજસુધી આપણા સાહિત્યમાં જીવતોજાગતો રહ્યો છે. દેશીઓના મધ્યાહ્નકાળમાં પણ આ પ્રકારનું તેજ ઝાંખું પડ્યું નથી. ઘણા સમર્થ કવિએ.એ દેશીઓમાં લખતાં છતાં આ પ્રકારનું પણ સેવન કરેલું છે. ઘણા બન્નેમાં સિદ્ધહસ્ત છે. ઘણાએ બન્નેનો ઔચિત્યપૂર્વક ઉપયોગ કરી કાવ્યોને દીપાવ્યાં છે. દેશીબદ્ધ પ્રબન્ધોનો મુખ્ય ભાગ, ખાસ કરીને બ્રહ્મણધર્મનાં આખ્યાનોનો ભાગ, જેમ એકસરખો કડવાબદ્ધ છે તેમ આ જાતિબદ્ધ કોઈ એક જ ઢાળામાં ઢળાયેલો નથી. નવાઈ તો એ છે કે અપભ્રંશ પ્રબન્ધો બધા સંધિ

---

* આમ પ્રતિનિધિ ગણવામા મુખ્ય દૃષ્ટિ વિષય ઉપર એટલે કે અહીં છન્દોવૈવિધ્ય ઉપર, તેમ જ કાવ્યગુણ ઉપર રાખેલ છે. તે સાથે પુસ્તક પ્રસિદ્ધ એટલે ઉપલબ્ધ હોય એ વ્યવહારદૃષ્ટિ પણ રાખેલી છે. જૈન-જૈનેતર દૃષ્ટિ રાખી નથી, જો કે ઉભયમાંથી દૃષ્ટાન્તો લેવા કાળજી રાખી છે, કારણકે એવા બે સાહિત્યવિભાગો હું માનતો નથી—મારો આ છન્દોનો અભ્યાસ એવા વિભાગનું સમર્થન કરતો નથી, જો કે એ દૃષ્ટિ પણ અમુક અભ્યાસમાં આવશ્યક બને એ હું સ્વીકારું છું.

અને કડવામાં વિભક્ત થયેલા છે, ત્યારે જૂની ગુજરાતીના જાતિબદ્ધ પ્રબન્ધો કોઈ જ કડવાબદ્ધ નથી. તેના વિભાગો માટે કોઈ એકસરખી પરંપરા કે નિયમ નથી. કોઇ કવિઓ તો ગમે તેટલા લાંબા પ્રબન્ધમાં પણ વિભાગો કરતા જ નથી. જાતિબદ્ધ પ્રબન્ધોના મહત્ત્વના લેખકોમાં શામળનું સ્થાન અમુકઅમુક દૃષ્ટિએ પ્રથમ ગણી શકાય. દેશીબદ્ધ આખ્યાનોમાં જેમ પ્રેમાનન્દનો ફાળો સૌથી મોટો છે તેમ જાતિબદ્ધમાં શામળનો ફાળો સૌથી મોટો ઠરે. પ્રેમાનન્દે દેશીઓમાં જ પુષ્કળ લખેલું છે છતાં તે ક્યાંકક્યાંક જાતિછંદો પણ વાપરે છે, તો શામળે લગભગ બધું જ જાતિછન્દોમાં લખેલું છે. અત્યાર સુધી તેની માત્ર એક જ દેશી મારા વાંચવામાં આવી છે. શામળનાં લાંબાં કાવ્યોમાં પણ ક્યાંય વિભાગો નથી. અલબત, શિવપુરાણ પુરાણ છે એટલે અધ્યાયોમાં વહેંચાયેલું છે અને વૈતાલપચ્ચીશીમાં પચ્ચીશ વાર્તાઓ જુદીજુદી આવે એ સ્વાભાવિક છે, પણ તે સિવાય તેનાં લાંબાં કાવ્યો, નન્દબત્રીશી, મદનમોહના, ભદ્રાભામિની કોઇમાં વિભાગો નથી. આટલાં લાંબાં કાવ્યો પણ ચોપાઈદૂહો અને તે ઉપરાંત ક્યાંક એક કે બે જ બીજા છંદોના વૈવિધ્યથી નિર્વાહ્ય બને છે તે મારી દૃષ્ટિએ દૂહા-ચોપાઈનું પ્રવાહબળ બતાવે છે: એ જ પ્રમાણે જયશેખરસૂરિનું પ્રબન્ધ-ચિંતામણિ, રણમલ્લછંદ, મધુસૂદન વ્યાસકૃત હંસાવતીવિક્રમચરિત્ર-વિવાહ, વીરસિંહનું ઉષાહરણ એ સર્વ વિભાગો વિનાનાં છે. એ જોતાં કાવ્યોને વિભાગ વિનાનાં રાખવાની પણ એક પરંપરા હતી એમ સ્વીકારવું જોઈએ. બીજી તરફથી નયસુંદરકૃત રૂપચંદકુંવરરાસ અને લાવણ્યસમયકૃત વિમલપ્રબન્ધ જેવા પ્રબંધો ખંડોમાં વિભક્ત થયેલા છે. પદ્મનાભકૃત પ્રસિદ્ધ કાન્હડદેપ્રબંધ પણ ખંડોમાં વહેંચાયેલો છે. પંચદંડની વાર્તાના પાંચ વિભાગોને તેનો કર્તા નરપતિ 'આદેશો' કહે છે. અને ઉપર કહેલો જ નયસુંદર નળદમયંતીરાસના વિભાગોને પ્રસ્તાવો કહે છે—જો કે આ રાસની કૃતિઓને દેશીઓ ગણવાને પણ કંઈક કારણો છે. કાયસ્થ કવિ કેશવરામ ભાગવતને અનુસરીને શ્રીકૃષ્ણલીલાકાવ્યને સર્ગોમાં વહેંચે છે. ભીમની હરિલીલાષોડશકલા તેના નામ પ્રમાણે સોળ કલામાં વહેંચાયેલી છે જ, અને પ્રબોધપ્રકાશમાં કવિ મૂળ સંસ્કૃત નાટકનો ભાવાનુવાદ કરે છે તેથી તેના વિભાગોને અંકો કહે છે, જો કે બીજી બધી રીતે આ કાવ્ય બીજા પ્રબન્ધો જેવું વર્ણનકાવ્ય જ છે. આ રીતે કાવ્યના વિભાગો સંબંધી જાતિબદ્ધ પ્રબન્ધોમાં કોઈ વિશિષ્ટ પરંપરા નથી. દેશી કડવાબદ્ધ પ્રબન્ધોની

અપેક્ષાએ આ પ્રબન્ધો કંઈક શિથિલ ગણાય. આગળ આ પ્રકરણમાં જોઈશું કે કડવાંમાં આગળ મુખબન્ધ, પછી ઢાળ કે વ્યાપક દેશી અને અંતે વલણ કે ઊથલો આવે છે એવું આમાં નથી. માત્ર એક જગાએ વલણ જેવું જોયું છે તે નોંધું છું. વૈકુંઠકૃત ભીષ્મપર્વ જાતિબદ્ધ પ્રબન્ધ છે—તે કડવાંમાં નહિ પણ ખંડોમાં વહેંચાયેલો છે. તે મુખ્યત્વે ચોપાઈ અને ચોપાઈ દાવટીમાં લખાયો છે. પણ તેમાં પ્રબન્ધનો પરિચ્છેદ પૂરો થતાં પૂર્વછાયો આવે છે તે કડવાને અંતે આવના વલણ જેવો છે અને તેમાં વ્યાપક છંદના અંતના શબ્દો વલણ પેઠે ફરી પકડેલા હોય છે: (મહાભારત ગ્રંથ ૪ પૃ. ૬)

એક બીજી બાબત પણ અહીં સ્પષ્ટ કરવી જોઈએ. અહીં હું જેને જેને જાતિબદ્ધ પ્રબન્ધોના વર્ગમાં મૂકું છું, તેમાં કોઈમાં દેશી નથી જ એમ નથી. પ્રતિજ્ઞાપૂર્વક જાણે દેશીથી દૂર રહેનારા શામળ જેવા વિરલ છે. બાકી તો ઘણાખરાંમાં અંદરઅંદર જુદાજુદા રાગની દેશીઓ અને ગીતો આવે છે. છતાં તેમને જાતિબદ્ધ પ્રબન્ધ કહેવામાં દોષ નથી, કારણકે કાવ્યનું આખું માળખું જાતિછન્દોથી રચાયેલું છે. એમાં થયેલા દેશીના પ્રયોગો પણ કવિની સૂક્ષ્મ રસદૃષ્ટિ બતાવે છે, કારણકે એવી દેશીઓ ઊર્મિગીતો તરીકે જ આવે છે. કવિનાં જે કાવ્યો અમુક નામના છન્દથી પ્રસિદ્ધ થયાં હોય છે તેમાં પણ આવા અપવાદો છે. દાખલા તરીકે, વાચક કુશલલાભવિરચિત ઢોલા મારવણીની કથાની પુષ્પિકામાં ॥इति श्री ढोला मारवणीरी चौपइ वात संपूर्ण॥ (આ. કા. મ. મૌ. ૭ પૃ. ૬૬) એ પ્રમાણે લખેલું છે, છતાં આ વાર્તામાં ચોપાઈ ઉપરાંત દૂહા અને બીજા છંદો તો છે જ પણ 'અથ૦૦' એવા મથાળે અનેક જગાએ ગદ્યના લાંબા ફકરા પણ આવે છે. તે જ પ્રમાણે ઉપર કહેલ પંચદંડની વાર્તામાં પણ પદ્યની વચમાં વચમાં 'વારતા' એવા મથાળાથી ગદ્યની પંક્તિઓ આવે છે. તે જ પ્રમાણે ઉપર કહેલ કુશલલાભની માધવાનલકથા પણ સંપૂર્ણ કરતાં 'ચોપાઈ' (મૌક્તિક ૭ પૃ. ૧૮૫) લખેલ છે પણ તેમાં પણ બીજા છંદો આવે છે. અર્થાત્ આવા મોટા પ્રબન્ધોમાં છન્દના પ્રાધાન્યથી જ વર્ગીકરણ થાય.

આ પછીનો પ્રકાર તે દેશીબદ્ધ પ્રબન્ધોનો છે. ઉપરના બધા પ્રકારોમાં આ પ્રકાર સૌથી વધારે વિપુલ અને સમૃદ્ધ છે. આ પ્રકાર અન્યની અપેક્ષાએ મોડો અસ્તિત્વમાં આવેલો જણાયો. સં. ૧૫૪૦–૪૫માં હયાત

કવિ ભાલણ, આ પ્રકાર જે સામાન્ય રીતે આખ્યાનોના નામે પ્રસિદ્ધ છે તેનો પિતા ગણાય છે. તેના પહેલાં માત્ર કવિ જનાર્દનનું ઉષાહરણ (સં. ૧૫૫૪)જ કડવાબદ્ધ મળી આવે છે. પ્રાચીન ગુજરાતીમાં ત્રણ મોટા પ્રબન્ધલેખકોના એટલે ભાલણ, નાકર અને પ્રેમાનન્દના પ્રબન્ધ આ પ્રકારના એટલે કડવાબદ્ધ છે. આ પ્રકારનું સામાન્ય લક્ષણ એ કે બધાં કડવાં દેશીઓમાં જ લખાય છે. કોઈ કોઈ જગાએ કડવામાં દોહરા ચોપાઈનાં નામ સાથે કે નામ વિના આવે છે પણ ત્યાં એ દોહરાચોપાઈ પણ દેશી તરીકે ગાવા માટે રચાયાં છે એમ સમજવું જોઈએ.

આ કડવાંનાં સામાન્ય રીતે ત્રણ અંગો ગણાય. કડવાના પ્રારંભમાં એક બે કે ચાર પંક્તિનો મુખબન્ધ આવે છે. બધાં જ કડવાંમાં એ હોય એમ નથી હોતું, પણ પ્રસિદ્ધ મુખ્યમુખ્ય આખ્યાનોમાં ઘણે ભાગે કડવાંને મુખબન્ધ હોય છે. મુખબન્ધ પૂરો થયા પછી કડવાની વ્યાપક દેશી આવે છે. આ દેશીઓમાં ઘણે ભાગે ઢાળ નામની રચના અથવા કોઈ બીજા પ્રકારની દેશી આવે છે. અને તે વ્યાપક દેશી પૂરી થતાં ઉપસંહારાર્થે વલણ કે ઊથલો આવે છે. આ વલણ કે ઉથલો પૂરા થતા કડવાના ઉપસંહારાર્થે અને આગામી કડવાના વસ્તુના સૂચનાર્થે આવે છે. આ ઊથલો કે વલણ કડવાના વ્યાપકની છેલ્લી પંક્તિના છેલ્લા શબ્દો ફરી પકડીને આગળ ચાલે છે, અને આને લીધે જ કદાચ એ વલણ કે ઊથલો કહેવાય છે. ઊથલો કે વલણ ઘણે ભાગે એક જ દ્વિપદીનો હોય છે, પણ ક્વચિત્ વધારે દ્વિપદીઓ પણ આવે છે. આ વલણ કે ઊથલો પણ બધાં કડવાંમાં હોય જ એવો કોઈ નિયમ નથી. મુખબન્ધની પેઠે એ પણ કડવાનું અપરિહાર્ય કે અવ્યભિચારી અંગ નથી.

કડવાનાં આપણે ત્રણ અંગો કહ્યાં : મુખબન્ધ ઢાળ અને વલણ કે ઉથલો. પણ આ નામોનો પણ કોઈ નિયમ નથી,—જો કે ઉપર કહ્યા તે મુખ્ય ત્રણ પ્રબન્ધકવિઓ આ નામોનો જ વ્યવહાર કરે છે, પણ આ સિવાયનાં બીજાં નામો પણ એ જ અંગો માટે પ્રચલિત હતાં. કાળિદાસનું પ્રહ્લાદાખ્યાન દેશીબદ્ધ કડવાંમાં છે. (બૃ. કા. દો. ૧, ૫૨૮–૬૦૪) તેનાં કેટલાંક કડવાંમાં, દાખલા તરીકે, ૧લા ૨જા ૨૮મા ૨૯મા કડવામાં કડવાને અંતે ઉપસંહાર માટે વપરાયેલી દ્વિપદીને તેણે પુચ્છયો કહેલી છે. તેને તે કોઈ જગાએ વલણ કહેતો નથી. તે વલણ શબ્દ કડવાના પ્રારંભમાં મૂકે છે અને એ ત્યાં મુખબંધ માટે વાપરેલો શબ્દ છે.

પહેલા બે કડવાને મુખબંધ નથી ત્યાં વલણ નથી. જ્યાં મુખબંધ છે ત્યાં વલણ શબ્દ મૂકેલો છે. કોઈકોઈ કડવામાં પૂર્વછાયા પછી પાકો ઊથલો આવે છે, અને તે પણ કંઈ ટૂંકા નહિ. ત્રીજા કડવામાં વલણ તરીકે એક ત્રિપદી આવે છે, પછી રાગ કફીમાં વ્યાપક દેશી ૧૮ કડીની આવે છે, પછી પૂર્વછાયો બે કડીનો આવે છે. પછી ઊથલો પાંચ કડીનો આવે છે, અને આ ઊથલો હમેશાં ઉપસંહારમાં જ આવે છે એમ પણ નથી. છઠ્ઠા કડવામાં મુખબન્ધ તરીકે પ્રથમ વલણ, પછી એક દ્વિપદીનો ઊથલો, પછી રાગ ધોળમાં વ્યાપક દેશી, પછી એક દ્વિપદીનો પૂર્વછાયો, અને તે પછી પાછો એક દ્વિપદીનો ઊથલો આવે છે. ૨૮ મા કડવામાં બે ઊથલા એક પછી એક સાથેસાથે પણ આવે છે. શિવદાસકૃત પરશુરામાખ્યાન (સં. ૧૬૬૮) માં પણ પૂર્વછાયો કડવાના અંતે આવે છે, તેમાં કડવાના આરંભમાં મુખબન્ધ આવે છે, પછી ઢળ આવે છે, ઢાળને અંતે ઊથલો આવે છે જેમાં આગલી પંક્તિના શબ્દો ફરી પકડેલા હોય છે, પણ ત્યાં કડવું પૂરું ન થતાં તે પછી પૂર્વછાયો આવી કડવું પુરું થાય છે. નવાઈ જેવું છે કે આ પૂર્વછાયો દ્વિપદીમાં ન હોતાં જુદાજુદા જાતિછંદોમાં હોય છે. પહેલા કડવાને અંતે છપ્પો છે, ત્રીજા કડવાને અંતે પૂર્વછાયો છે તે દોહરામાં છે. (પ્રા. કા. ત્રિ. વર્ષ ૭ અંક ૪ પૃ. ૨ અને ૬.) પૂર્વછાયામાં તે પછી આવતા ઢાળનો રાગ આપેલો હોય છે એ પણ નવાઈજ છે. આપણે જોઈએ :

પૂર્વછાયો

કરો કરુણા ગણરાજ, આજ મતિ આપો મુજને:
હું બાળક બુદ્ધિહીન, વિનતિ કરૂં છું તુજને.
પ્રથમ કથાપ્રારંભ શંભુસુત પૂરણ કરજે;
કહે ઋષિ વૈશંપાયન, રાય તું ચિત્તમાં ધરજે.
મહાભારતની કહું કથા, પાંડવગુણ ગાઉં ફરી;
કર જોડી શિવદાસ કહે, કહું રામગ્રીરાગે ફરી.

-પ્રા. કા. ત્રિ. વર્ષ ૭, અંક ૪. પૃ. ૨

કડવા ત્રીજાને અંતે જે પૂર્વછાયો છે તેના ત્રણ દોહરામાંનો છેલ્લો નીચે પ્રમાણે છે :

કહું પરાક્રમ તેહનાં, સુણ્ય યુધિષ્ઠિર રાયઃ
આશાવરીરાગે કરી જન શિવદાસ એમ ગાય.

એજન પૃ. ૬

આ પ્રબન્ધમાં પૂર્વછાયો વ્યાપકથી ભિન્ન છે, પણ અખેગીતામાં વ્યાપકને જ પૂર્વછાયો કહેલો છે. અખેગીતાનાં કડવાંમાં મુખબન્ધ અને પૂર્વછાયો બે જ હોય છે. અને પૂર્વછાયા પેઠે જ ઊથલો પણ વ્યાપક દેશી માટે વપરાયો છે. મુક્તાનંદની સતીગીતા (બૃ. કા. દો. ૨, પૃ. ૫૯૭-૬૫૮) આખી કડવાબદ્ધ છે. તેમાં મુખબન્ધ પછી વ્યાપકને માટે ઊથલો નામ જ આવે છે આ કડવામાં પણ ઉપસંહારનું અંગ નથી. ભાણદાસનું હસ્તામલકકાવ્ય પણ કડવાબદ્ધ છે. તેમાં જ્યાંજ્યાં મુખબન્ધ હોય છે ત્યાંત્યાં તે પછી તરત શરૂ થતી વ્યાપક દેશીને ઊથલો કહેલ છે. કવચિત્ ઊથલા પછી વલણની એક દ્વિપદી આવે છે. (બૃ. કા. દો. ૪, ૭૨૦ વગેરે) આ બધામાં અલબત પુરોગામી દેશીના શબ્દો ઊથલાવીને લીધેલા હોય માટે ઊથલો એવો અર્થ થઈ શકે છે. પણ તદ્દન છૂટા અન્ય-નિરપેક્ષ કાવ્યને પણ કવચિત્ ઊથલો કહેલો છે. અમારી નાતમાં ગવાતાં "હવે તમે નંદજી ગોકુલ સંચરો રે" વગેરે ગીતો નંદજીના ઊથલા નામે પ્રસિદ્ધ છે. *

અનિબદ્ધ પ્રબન્ધો જેમાં ચોપાઈ વ્યાપકરૂપે આવે છે તેમાં ઘણે ભાગે પૂર્વછાયો શબ્દ દોહરા માટે વપરાય છે. જેમકે હરિલીલાષોડશકલામાં. આ રીતે વપરાયેલા આ પૂર્વછાયો શબ્દનો અર્થ સમજાતો નથી. કે. હ. ધ્રુવ હમણાં બહાર પડેલા ૫ વર્ગના કોશમાં 'પૂરવછાયો' શબ્દનો અર્થ પહેલાની કડીની છાયા લઈ આગળ ચલાવેલી કવિતા' એવો આપે છે અને તેના દૃષ્ટાન્ત તરીકે અખેગીતા અને કાળિદાસનું પ્રહ્લાદાખ્યાન આપે છે. અલબત બન્નેમાં આગલી પંક્તિના શબ્દો પૂર્વછાયામાં પકડેલા હોય છે, જો કે કાળિદાસ તો કડવાની અંદર બને તેટલી જગાએ એક ભંગીમાંથી બીજી ભંગીમાં જતાં એમ આગલા શબ્દો પકડે જ છે, પણ તેમ છતાં આ અર્થ સંભવિત લાગે છે. પણ ખરી રીતે આપણા એ પ્રાચીન સાહિત્યમાં આવી બાબતોમાં અનવસ્થા ચાલતી હતી એમ જ જણાય છે. કેમ જે જીવણરામની નવચાતુરીમાં ચાતુરી ૧લી પૂર્વછાયાથી જ શરૂ થાય છે. બૃ. કા. દો. ૪,૭૪૧. એ ચાતુરીઓમાં મુખબન્ધને

* આ મારી અંગત માહીતીની હકીકત છે છતાં સમર્થન માટે પુછાવતાં શ્રી. સવાઈલાલ ઈશ્વરલાલ પંડયાએ તેમના તા. ૨૦-૧૨-૪૪ના પત્રમાં જણાવ્યું કે એમનાં વૃદ્ધ માતુશ્રી પણ એને ઊથલા જ કહે છે. આ ઊથલા કવિ રઘુનાથના છે, અને બૃહત્કાવ્યદોહન ૫, પૃ. ૭૫૯ ઉપર છપાયા છે, જો કે ત્યાં તેને ઊથલા કહેલા નથી, ગરબીઓ કહેલી છે.

પૂર્વછાયો અને વ્યાપક દેશીને ઊથલો કહેલો છે. અને હરિલીલાષોડશકલા જેવા જાતિબદ્ધ પ્રબન્ધોમાં પૂર્વછાયો વારંવાર આવે છે અને ત્યાં આગલા છંદના શબ્દો પકડી લીધેલા જણાતા નથી. એટલું જ નહિ પણ ઘણી જગાએ કડવાં પૂર્વછાયાથી શરૂ જ થાય છે. એટલે પિંગલમાં નામોના જે અનેક ગોટાળા આપણે જોતા આવ્યા છીએ તે ગોટાળે આ ક્ષેત્ર પણ બાકી રાખ્યું જણાતું નથી.

સામાન્ય રીતે ઉપર કહ્યા તે મોટા પ્રબન્ધકાર કવિઓ કડવાં દેશીઓમાં લખતા અને વિપુલ પરંપરા એવી જ છે છતાં તેમાં અપવાદો પણ છે. ભાલણનાં બે નળાખ્યાનો પૈકી બીજાનું કડવું ૨૬મું દોહરામાં છે. અલબત આ નળાખ્યાનને તેના સંપાદક શ્રી. રામલાલ મોદી સંદિગ્ધ ગણે છે, પણ પ્રેમાનન્દના નળાખ્યાનનું ૩૬મું કડવું દોહરામાં છે. અર્થાત્ દેશી પ્રબંધકારો, શામળ દેશીથી દૂર રહે છે તેટલા જાતિઓથી દૂર રહેતા નથી. જો કે હું માનું છું કે એ દોહેરા પણ દેશીની રીતે ગવાતા હશે. દોહરા કરતાં ચોપાઈનો વપરાશ સર્વત્ર વધારે છે. પ્રેમાનન્દમાં અનેક જગાએ અનેક રાગોમાં ચોપાઈઓ આવે છે. તેના દશમમાં એના ઘણા દાખલા મળી આવે છે. છતાં પ્રેમાનન્દભાલણમાં અને આ દેશી પ્રબન્ધોના મુખ્ય ઓઘમાં માત્રામેળ અને ઇતર છંદોનાં મિશ્રણો અપવાદરૂપ જ ગણાય. પણ તે સાથે એમ જણાય છે કે જેમજેમ અર્વાચીન સમય તરફ આવતા જઈએ છીએ તેમતેમ કડવામાં ઇતર જાતિછન્દોનો પ્રયોગ વધતો જાય છે. ગિરધર જે સં. ૧૮૮૦માં હયાત હતો તે ગોકુળલીલામાં છંદોનો કેટલીક જગાએ ઉપયોગ કરે છે (બૃ. કા. દો. ૪,૪૭૯—૬૫૨.) આ લાંબા કાવ્યમાં તે વ્યાપક તરીકે હરિગીત (જેમકે કડવું ૩,૨૮,) રોળા (જેમકે ૯,૪૨) વાપરે છે અને જ્યારે વ્યાપક તરીકે આવા છંદો લે છે ત્યારે ઘણે ભાગે મુખબન્ધમાં અને ઉપસંહારમાં પણ દોહરાસોરઠા વાપરે છે. દાખલા તરીકે, કડવું ૩૮ છંદ હરિગીતની ચાલમાં છે તે ચાલ પૂરી થતાં ઉપસંહારમાં પ્રથમ બે દોહા અને પછી એક સોરઠ એટલે કે સોરઠો આવે છે. દયારામનું ઋતુવર્ણન જોકે કડવાબદ્ધ નથી, પણ તેનો વ્યાપક છંદ ધોળ છે તે અલબત દેશી છે અને દરેક ધોળને અંતે તેણે એક શાર્દૂલવિક્રીડિત અને માલિનીવૃત્ત મૂકેલું છે. આ પ્રમાણે દેશીઓ સાથે સર્વ પ્રકારનાં મિશ્રણો પણ થતાં આવ્યાં છે.

સામાન્ય રીતે એક કડવું તેના મુખબન્ધ અને વલણ સાથે એક જ રાગમાં હોય છે જે કડવાને મથાળે આપેલો હોય છે. પણ તેનો પણ

નિયમ નથી. પ્રેમાનંદના ઓખાહરણના ૫૧મા કડવાના પ્રારંભમાં રાગ ધનાશ્રીની બે કડીઓ આવે છે તે મુખબન્ધ જણાય છે. પછી રાગ કટાણાની ચાલ આવે છે અને એ કટાણું પૂરું થયે રાગ કેદારો આવે છે, જે કડવાના અંત સુધી પહોંચે છે. આ રાગફેર કવિને વચમાં આવતા કટાણાને લીધે કરવો પડતો હશે એમ લાગે, પણ અન્યત્ર પણ એવા દાખલા મળે છે. પ્રેમાનન્દના દશમમાં એક જ કડવામાં રાગફેરના દાખલા વિશેષ આવે છે. ભાલણ-સુત ઉદ્ધવકૃત રામાયણના કિષ્કિંધાકાંડના ૧૬ મા કડવામાં પ્રારંભમાં સોરઠ રાગ આપેલો છે અને તેની ૧૦ કડી થઈ રહે ધનાશ્રી આવે છે. (રામાયણ પૃ ૨૫૭) આવું બીજે પણ છે પણ આ કોઈ મહત્ત્વનો પ્રશ્ન નથી, એટલે એને માટે વધારે વિગતો આપતો નથી. આ રાગોમાં કેટલાક એવા છે જેને સંગીતકોવિદો પણ અત્યારે ઓળખતા નથી. રાગ સામેરી પ્રેમાનન્દ અને બીજા કવિઓનો પણ પ્રિય રાગ છે. છતાં તેને વિશે સંગીતકોવિદો પાસેથી મને કશી માહીતી મળી નથી.*

---

* રાગ સામેરીની સાખીઓ પણ મળે છે. પ્રેમાનન્દના ઓખાહરણમાં ૧૯મા કડવાના પ્રારંભમાં આવી છ સાખીઓ છે જેની પહેલી નીચે પ્રમાણે છે:

સામેરી સજન વળાવિયો, તાતી વેલ્યું માંહે;
હું ન સરજી વાદળી, પિયુને પળ પળ કરતી છાંય રે ૧
બૃ. કા. દો. ૧,૫૧

અને સાખીઓ પૂરી થતાં રાગ સામેરી આવે છે. તે જ પ્રમાણે પ્રેમાનંદના શ્રાદ્ધમાં કડવા ૧૪ના પ્રારંભમાં રાગ સામેરીની સાખીઓ છે તેની પહેલી સાખી:

સામેરી સજન સોહામણો, એતાં ઉપજે વહાલ:
જેનો કંથ નહિ કહ્યાગરો, તેનો કેમ ચાલે વહેવાર, રે સુણો હરિજન સમજી!
બૃ. કા. દો ૬, ૧૧૭

અર્થાત્ સાખી પરિચ્છેદોના પ્રારંભમાં સામેરી શબ્દ આવે છે, તે ઉપરથી તર્ક થાય છે કે એ સામેરી શબ્દ ઢાળનું પ્રતીક તો નહિ હોય? પ્રતીકમાંથી ભ્રમ થઈ એ રાગ ગણાઈ ગયો હોય એમ ન બને? ઋષભદાસના શ્રીકુમારપાળરાસમાં પાંચ દૂહા આવે છે તેમાં પણ આમ સામેરી શબ્દ આવે છે. સંદર્ભ જોતા એ દૂહા ક્યાંકથી ઉતારેલા જણાય છે:

સામેરી સુલક્ખણી, ચઢી તે રાવલ ચઉકિ;
હું તુહ્ય પૂછું રે પંડિતા સૂલી ભલિ કે સોકિ.
સૂલી એક જ હુંઈ, સોકિ અનંતા કૂઃ;
નિત્ય મરઈ નિત નારીઈ, હઈડા પગ પગ દૂ.
(આ. કા. મ. મૌ. ૮ પૃ ૫૫)

કડવાના પ્રારંભમાં જે રાગો આપેલા હોય છે તે સાથે કેટલાક કવિઓ તાલ પણ આપે છે. દાખલા તરીકે મહાભારત ગ્રન્થ ૩ જામાં નાકર વિરાટપર્વમાં કડવું ૧૯ના પ્રારંભમાં રાગ કાલહુરુ આપી નીચે (જિતમાન તાલેન ગીયતે) એમ લખે છે. (પૃ. ૫૮). તેમ જ કડવા ૪૨ મામાં રાગ આશાઉરી નીચે (અડતાલેન ગીયતે) એમ આપેલું છે (પૃ. ૧૩૫). ભાલણસુત ઉદ્ધવ પેતાના રામાયણમાં આ જ જિતમાન તાલ અનેક જગાએ આપે છે. કડવા છઠ્ઠાના પ્રારંભમાં રાગ ન આપતાં માત્ર તાલ જિતમાન આપેલ છે (પૃ. ૨૫)*. કડવા ૧૯ મામાં રાગ ધનાશ્રી એકતાળી આપેલ છે. આમ એ પ્રબન્ધમાં અનેક જગાએ તાલો આપેલ છે, પણ કોઈ સંગીતના પુસ્તકમાં તેમ જ સંગીતકોવિદોને પૂછતાં આ જિતમાન તાલ વિશે કશી જ માહિતી મળતી નથી, અત્યારના સંગીતકોવિદો એવા તાલને ઓળખતા નથી. તેમ જ આ તાલને પદ્યરચનાના બંધારણ સાથે કોઈ જાતનો સંબંધ જણાતો નથી. હું આગળ બતાવી ગયો કે માત્રામેળમાં આવૃત્ત થતા સંધિઓ સંગીતના અમુકઅમુક તાલો સાથે સંબંધ ધરાવે છે. આમાં પદ્યરચનામાં તરત પકડાય અને જેમાં સંશયને ઓછામાં ઓછું સ્થાન રહે એવો તાલ ઝપતાલ છે, જે પંચમાત્રક દાલદા સંધિમાં ઊતરી આવેલો છે. અયોધ્યાકાંડના ૨૨મા કડવા પર મથાળે 'રાગ આદોલ ઝપતાલ' આપેલું છે (પૃ. ૪૨), પણ કડવાનો અક્ષરવિન્યાસ જોતાં તેમાં ક્યાંય દાલદા કે તેનો પર્યાય બીજો કોઈ પંચકલ સંધિ જણાતો નથી :

રાગ આંદોલ ઝપતાલ
આપ ઉચરે સાંભળો રામ એ;
નામ નિમળ ભૃગુપતિતણું એ ૧

ઢાળ

નામ નિર્મળ ભૃગુપતિતણું ને ઋચીકનો જે તન;
જમદગ્નિ એવું અભિમાન તેનું જાણે પ્રકટયો હુતાશન. ૨

આમાં ક્યાંય પદબન્ધમાં પંચકલ સંધિ જણાતો નથી. અલબત આ રચના ઝપતાલથી ગાઈ ન શકાય એમ મારું કહેવું નથી, ગાયક ગમે તે વસ્તુને ગમે તે રાગે અને ગમે તે તાલે ગાઈ શકે છે; મારું વક્તવ્ય એટલું જ

*કિષ્કિન્ધા કાંડના ૬ઠ્ઠા કડવામાં 'રાગ જીતમાન' લખેલું છે (પૃ. ૨૧૯) ત્યાં તાલને બદલે રાગ ભૂલથી લખાયું ગણવું ?

છે કે સંગીતનો તાલ અહીં અક્ષરમાત્રાઓમાં ઊતર્યો નથી, પ્રતિબિંબિત થતો નથી, અક્ષરવિન્યાસમાં એ તાલ પ્રતીત થતો નથી.

અલબત, રાગને, રાગ તરીકે પિંગલ સાથે કશો સંબંધ નથી. અહીં મેં માત્ર કડવાનું સામાન્ય વર્ણન કરતાં પ્રસંગવશાત્ આટલું રાગ વિશે કહ્યું. એ સર્વ ઉપરથી જણાય છે કે આ કોઈ વિશિષ્ટ સંગીતપરંપરા છે, અને તે અત્યારે લુપ્ત અથવા લુપ્તપ્રાય થયેલી હોવાથી સ્વતંત્ર સંશોધન માગે છે. આ લોપની ક્રિયા અત્યાર પહેલાંથી શરૂ થયેલી જણાય છે અને તેને લીધે નકલ કરવામાં પણ કેટલીય અનવસ્થા પેઠી હશે। આ ચર્ચા હવે એક જ વિધાનથી હું પૂરી કરીશ. દેશીના કવિઓ અને ગાયકો આ રાગો ગમે તે પદ્ધતિ કે ઢાળમાં ગાતા હશે, તેમાં ગમે તેવી અનવસ્થા કે પરંપરાભેદો હશે,પણ એક વાત તેઓ જાણતા હતા તે નક્કી. પદ્યરચના અને રાગ બે ભિન્ન છે, એની વચ્ચે કોઈ સંબંધ નથી એ વિશે તેમને સંદેહ કે ભ્રમ નહોતો. તેઓ જાણતા હતા કે એક જ પિંગળની રચના અનેક રાગમાં ગાઈ શકાય છે, અને તેથી જ્યારેજ્યારે અમુક માત્રામેળ રચના જેવી કે દોહરો કે ચોપાઈ, અમુક રાગમાં ગાવાનો તેમનો ઉદ્દેશ હતો ત્યારે તેઓ તે છન્દ અને રાગ બન્નેનાં નામો લખતા. આવા અનેક દાખલા છેઃ પ્રેમાનન્દના દશમસ્કંધમાં કડવું ૯મું 'રાગ વેરાડી ચોપાઈ' છે, કડવું ૧૩મું રાગ મારુની ચોપાઈ* છે, કડવું ૨૫મું દેશાખની ચોપાઈ છે. મહાભારત ગ્રંથ ૩માં નાકરના વિરાટ પર્વનું ૩૫મું કડવું 'રાગ ભૂપાલ ચુપૈ'માં છે (પૃ. ૧૧૦), વિમલપ્રબન્ધમાં પૃ. ૨૨૯ ઉપર દૂહા આપી નીચે લખેલું છે 'રાગ અસાઉરી ઢાલ વેલિનુ' શ્રી કેશરાજ મુનિકૃત શ્રીરામયશોરસાયનરાસના પ્રારંભમાં જ જે દૂહા છે તે 'વેલાવલ રાગ'ના છે (આ. કા. મ. મૌ. ૨, પૃ. ૧)

ભાલણ નાકર પ્રેમાનન્દના પ્રબન્ધો જેવા પ્રબન્ધોના વિભાગો કડવાં જ કહેવાતાં. પણ તેમાં એક અપવાદ નોંધવાનો રહે છે—જે અપવાદ પણ સમર્થન તો કડવા શબ્દનું જ કરે છે દયારામ કડવાને બદલે મીઠાં ઙ્ઙપરતો એ પ્રસિદ્ધ છે. તેનો 'સતભામાનો વિવાહ' 'રુક્મિણીવિવાહ' મીઠાંમાં છે. દયારામ ગંભીરમાં ગંભીર નિરૂપણમાં જે બાલિશતા કોઈવાર બતાવે છે તેનો આ દાખલો છે. પણ આમાં પણ તેની મૌલિકતા નથી. તેના પહેલાંના કવિ ગોવિંદરામે હરિશ્ચન્દ્રાખ્યાન ૨૪ કડવાંમાં નહિ પણ

---

* કડવું ૧૬ મું રાગ સામેરી ચોપાઈ લખ્યું છે, પણ રચના ચોપાઈની નથી, તેને શું સમજવું?

'મધુરાં'માં લખ્યું છે. (પ્રા. કા. સુ. ૪ પૃ. ૧૯૨–૨૧૭) અને એનો કવનકાલ સં. ૧૮૩૭–૫૬ છે (એજન પૃ. ૧૨–૧૯) ત્યારે દયારામનો જન્મ સં. ૧૮૩૩માં છે. પણ આ આકસ્મિક પ્રયત્નો પણ કડવા શબ્દ ઉપરના શ્લેષમાંથી જન્મેલા હોઈ, પરોક્ષ રીતે કડવાપદ્ધતિના ઓજને જ પુષ્ટ કરે છે.

અલબત્ત કડવાને કટુ રસ સાથે કશો સંબંધ નથી, પણ આ શબ્દનો વ્યુત્પત્તિમૂલક અર્થ હજી તર્કનો જ વિષય છે. હેમચન્દ્ર તેને कटत्र શબ્દમાંથી વ્યુત્પન્ન કરે છે, પણ પોતે જ એ શબ્દને કવિઓમાં 'નાતિપ્રસિદ્ધ' કહે છે. (ગુ. ભા. ઉ. પૃ. ૩૪૪) પણ આ શબ્દ અમરકોષ આપ્ટેકોષ તેમ જ શબ્દકલ્પદ્રુમ પણ આપતા નથી, અર્થાત્ એ માત્ર કવિઓનો જ નહિ પણ કોષકારોનો પણ અજાણ્યો છે એ જોતાં कटत्र શબ્દને હું બનાવટી ગણું છું. એ જગાએ પંડિત બહેચરદાસજી कलाप कदम्ब જેવા જે સમૂહવાચક શબ્દો ગણાવે છે (कटक એટલે સેના એ પણ સમૂહવાચક છે), એ બધાના મૂળ તરીકે કોઈ સમૂહવાચક શબ્દ હોય એ સંભવિત છે. પણ આ કડવું શબ્દ માત્ર દેશ્ય સાહિત્યમાં જ છે, સંસ્કૃત આલંકારિકો પણ તેનો કડવા (कड्वक) તરીકે નિર્દેશ કરે છે એ જોતાં એ કોઈ દેશ્ય શબ્દ હોય એ પણ મને સંભવિત લાગે છે.

પ્રબન્ધોનો આ દેશી કડવાબદ્ધ ધોરી માર્ગ જૈન કવિઓએ અપનાવ્યો જણાતો નથી. તેમણે મુખ્યત્વે રાસ કે રાસા સાહિત્યને ખીલવ્યું છે. રાસ કે રાસો એની વ્યુત્પત્તિ વિશે ઘણા તર્કો થયા છે. હું બધા તર્કોમાં ઊતરવાને બદલે, છન્દોના અભ્યાસમાંથી મને જે એક તર્ક સૂઝે છે તે અહીં વિદ્વાનોના લક્ષ પર આવે એટલા માટે નોંધું છું. છન્દોનુશાસનના પાંચમા અધ્યાયમાં હેમચન્દ્ર રાસક નામના એક છન્દનું સ્વરૂપ નીરૂપે છે. તે પછી કહે છે: सयजाओ जडिओ पत्थारवसेण एत्थ वज्जंति । रासावन्धो नूणं रसायणं बुहगोट्ठीसु ॥ પૃ. ૩૫ વ. જે બધી જ જાતિઓ પ્રસ્તારને લીધે રચાય છે તે વિદ્વાનોની ગોષ્ઠીમાં રસાયણ એવો રાસાબન્ધ છે: અર્થાત્ બધી જ જાતિરચનાઓ રાસક છે. પણ આ કરતાં પણ એક વિશેષ પ્રમાણ વિરહાંકના વૃત્તજાતિસમુચ્ચયમાંથી મળે છે. તે પણ રાસકના બે પ્રકારો આપે છે. એક વિશેષ અને બીજો ઉપર બતાવ્યો તેવો સામાન્ય. બીજા વિશે તે કહે છે: अडिलाहि दुवहएहिव मत्तारड्डाहिं तह अ ढोसाहिं । बहुएहि जो रइज्जइ सो भण्णइ रासओ णाम ॥ ૪, ૩૮ પૃ ૧૦ અડિલા દોહરા

માત્રા રહી નથી: ડોસા એવી ઘણી રચનાઓથી જે રચાય તેને રાસક કહે છે. ડોસા શબ્દ અપરિચિત છે. તેનો અર્થ અમુક વિશેષ રચનાવાળી મારવાડી ભાષાની ગાથા એવો થાય છે (એજન ૪,૭૫ પૃ. ૬૦) અહીં વિવિધ પ્રકારની માત્રારચનાના પ્રબન્ધને સ્પષ્ટ રીતે રાસક કહેલો છે. અને એ સાદો અને પરંપરાગત અર્થ છે અને સ્વીકારવા યોગ્ય છે એમ હું માનું છું.

આ રાસાઓમાંના કેટલાક મેં જણાવ્યું તેમ જાતિબદ્ધ પ્રબન્ધો છે, બીજા છે તેનો જુદો જ વર્ગ કરવો પડે એમ છે. એમાંનો મોટો ભાગ જાતિ–દેશીના મિશ્રણવાળો છે. આનંદકાવ્યમહોદધિનાં બધાં મૌક્તિકો, અને જૈન બૃહત્કાવ્યદોહન જોઈશું તો જણાશે કે એમાંના ઘણાખરા પ્રબન્ધો આવા મિશ્ર પ્રકારના છે. એમાં જાતિ અને દેશીનો ક્રમ પણ લગભગ એકસરખો જ હોય છે. ઘણે ભાગે આવો દરેક પ્રબંધ દોહરાથી શરૂ થાય છે: અને પછી દેશી અને દોહરા એમ વારાફરતી આવ્યા કરે છે. ઉપર જાતિબદ્ધ પ્રબંધોમાં આપણે જોયું કે ઘણોખરો વર્ણનભાગ જાતિઓમાં આવે છે અને ઊર્મિ જ્યાં પ્રવાહી બને–રેલાય ત્યાં ઊર્મિગીત તરીકે કોઈ દેશી આવે છે એવું અહીં નથી. અહીં તો દોહરા અને દેશી એકાંતરિત આવ્યા કરે છે. અલબત ઊર્મિની ઘનતા મૃદુતા પ્રવાહિતા વ્યક્ત કરવા કુશળ કવિ અહીં પણ દેશીની પસંદગીમાં રસદૃષ્ટિ બતાવે છે. તેમની પાસે કંઈ પાર વિનાની દેશીઓ છે. પણ તે સઘળું છતાં તેઓ ક્રમ તો દૂહા-દેશીનો જ પાળે છે. ક્યાંક જ ક્રમમાં નહિ જેવો ફેર પડે છે. આ દેશીઓ અનેક દૃષ્ટિએ મહત્ત્વની છે તે આપણે આગળ ઉપર જોઈશું. અને આ પદ્ધતિ જો કે મુખ્યત્વે જૈનકવિઓમાં જ છે, છતાં જૈનેતર કવિઓમાં એ ક્યાંઈ નથી એવું નથી.

આ જાતિબદ્ધ પ્રબન્ધો અને રાસો, દેશી કડવાબદ્ધ પ્રબન્ધો, અને જાતિ—દેશી ઉભયબદ્ધ રાસોના કાંઠા દૃઢ બંધાયાં તે પહેલાંના પ્રાચીન ગુજરાની ભાષાના કેટલાક પ્રબન્ધો મળી આવે છે. તેનું સ્વરૂપ ટૂંકમાં જોઈ જઈએ. આને માટે ઉપલબ્ધ સાહિત્ય મુખ્યત્વે કરીને ગા. ઓ. સીરીઝમાં પ્રસિદ્ધ થયેલ પ્રાચીન ગુર્જર કાવ્યસંગ્રહ જ છે. અને તે પછી હમણાં પ્રસિદ્ધ થયેલો ભરતેશ્વરબાહુબલિરાસ છે જે મુનિશ્રી જિનવિજયજી કહે છે કે ઉપલબ્ધ ગુજરાતી સાહિત્યમાં પ્રાચીનતમ છે. આમાંની કેટલીક કૃતિઓ તો એક જ ૭ દની સાદી પર્યાઓ છે, પણ પ્રબન્ધોનું બંધારણ

અભ્યાસયોગ્ય છે. તેમાં ભરતેશ્વરબાહુબલિરાસ સ્પષ્ટ રીતે દેશીબદ્ધ પ્રબન્ધમાં પડે. તેમાં નાનીમોટી ૧૪ ઠવણિ આવે છે. કોઈ કોઈ ઠવણિઓ વચ્ચે એક કે બે વસ્તુ કે ટૂંકા છન્દો આવે છે, ઘણીખરી વચ્ચે એવા છન્દો નથી. આ ઠવણિ તે સંસ્કૃત સ્થાપના ઉપરથી આવેલો લાગે છે. અહીં પ્રશ્ન એ થાય છે કે આ ઠવણિ તે માત્ર અપભ્રંશ કડવામાં આવતી ધ્રુવા જેવી બે જ પંક્તિનું નામ છે કે એ બે પંક્તિઓ અને એની પછી આવતી બધી પંક્તિઓ મળી જે એક પરિચ્છેદ થાય તેનું નામ છે? હું માનું છું કે તે આખા પરિચ્છેદનું નામ ઠવણિ છે. જો બે જ પંક્તિનું નામ ઠવણિ હોય તો તેને સંખ્યાંકો આપવાની જરૂર ન પડે. આખા કાવ્યને ઠવણિમાં વિભક્ત કરવું હોય તો જ આવા અંકો અપાય. બીજું એ કે એ બે પંક્તિઓ દરેક ઠવણિમાં પછીની પંક્તિઓથી ભિન્ન તરી આવતી નથી. દાખલા તરીકે, આ રાસની ૧૩મી ઠવણિ આખી 'ચઉપઈ'માં છે. એ જ શાલિભદ્રસૂરિના બુદ્ધિરાસમાં ઠવણિ ૨'માં પણ પહેલી અને પછીની કડીઓ વચ્ચે કશો ફરક નથી. આ ઉપરથી હું અનુમાન કરું છું કે એ લગભગ કડવા જેવા વિભાગ માટેનો પારિભાષિક શબ્દ છે. જંબુસામિચરિય (પ્રા. ગુ. કા. સં. પૃ. ૪૧) માં પણ ઠવણિઓ છે જો કે તેને સંખ્યાંકો આપ્યા નથી. તેમાં ૯ કડી પછી ઠવણિ આવે છે જે ૧૦મી કડી બને છે. આ કાવ્યમાં પ્રારંભથી કાવ્ય કે રોળા ચાલ્યો આવે છે જે ૯-૧૦-૧૧મી કડી પર્યંત જાય છે. ઠવણિ જો ધ્રુવ કે ઘત્તા જેવી કોઈ રચના જ હોત તો અહીં ઠવણિ મૂકી ન શકાત, કારણકે અહીં જરા પણ છન્દફેર થતો નથી. એટલે ઠવણિ એ કાવ્યનો વિભાગ જ સૂચવે છે. એ જ સંગ્રહમાં આવતો સમરારાસુ (પૃ. ૨૭ થી ૩૮) સિરિથૂલિભદ્દફાગુ (પૃ. ૩૮ થી ૪૧) એ બે કાવ્યો ભાસ કે ભાષામાં વિભક્ત થયેલાં છે. સમરારાસુમાં પહેલી ભાષા માટે ભાસ શબ્દ સંખ્યાંક વિના લખેલો છે, અને પછીથી દ્વિતીય ભાષા વગેરે સંખ્યા સાથે ભાષાઓ આવે છે, અને બીજા ફાગુ કાવ્યમાં સંખ્યા વિના ભાસ લખેલ છે. એ ઉપરથી જણાય છે કે ભાસ અને ભાષા એક જ છે. અને કડવાં જેવા વિભાગો જ છે. ફાગ ટૂંકો હોવાથી સંખ્યા નથી આપી એમ જણાય છે.

આ જ સંગ્રહનો રેવંતગિરિરાસ (પૃ. ૧-૭) ચાર કડવામાં વિભક્ત થયેલો છે. આ કડવાં અલબત અપભ્રંશ પ્રબન્ધોનાં કડવાં જેવાં નથી. કારણ કે તેમાં ધ્રુવા વ્યાપક અને ઘત્તાની રચના નથી. આ કડવાં અહીં આપી ગયો તે દેશીબદ્ધ કડવાંને વધારે મળતાં છે. જો કે આમાં મુખ-

બંધ અને વલણ નથી. અહીં આવાં કડવાં છે, પણ પછીથી કોણ જાણે કેમ આ દેશી કડવાબદ્ધ પરંપરા જૈન કવિઓનાં કાવ્યોમાં જણાતી નથી. કોણ જાણે શાથી એ બ્રાહ્મણધર્માનુયાયીઓની સ્વાંગ માલિકીની બને છે. તેનું કારણ ખાસ સમજાતું નથી. એક તર્ક થાય તે નોંધું છું. આ કડવાંમાં વપરાતી દેશીઓ માણ સાથે ગવાતી અને જૈન સાધુઓએ કદી માણનો ઉપયોગ કર્યો નથી. એમની વ્યાખ્યાનપદ્ધતિમાં એ શક્ય પણ નહોતું. આ કારણ હોઈ શકે?

આ કવણી અને ભાષાના સંખ્યાંકો પ્રારંભની એક કૃતિ પછી એકના અંકથી શરૂ થાય છે. પ્રારંભની કૃતિને પહેલો અંક શા માટે નથી આપ્યો એ પ્રશ્ન સ્વાભાવિક રીતે થાય. હું માનું છું કે આપણામાં સર્ગ કે અધ્યાય કે કડવાનો સંખ્યાંક તેતે કડવાને અંતે ઇતિ કરીને આપવાનો રિવાજ હતો, અર્થાત્ એ સંખ્યાંક આવતી કૃતિનો નહિ પણ ગયેલી કૃતિનો હતો, પણ લહિયાના ભ્રમથી એ પછીની કૃતિ સાથે જોડાયો અને તેથી આદ્યવિભાગ સંખ્યા વિનાનો રહી ગયો. આ પણ કેવળ તર્ક છે.

અપભ્રંશ પ્રબન્ધસાહિત્યમાં જેવી ધત્તાઓ અંતરેઅંતરે આવતી તેવો એક જ પ્રયોગ આ સંગ્રહમાં એક જગાએ જોવા મળે છે. આમાં પૃ. ૪૭મે સપ્તક્ષેત્રિરાસુ આવે છે. અલબત તેમાં અપભ્રંશની પેઠે જુદાંજુદાં કડવાં પાડયાં નથી, પણ આખી કૃતિમાં અંતરેઅંતરે પદ્માવતી જેવી દ્વિપદી આવે છે તે ધત્તાનું જ સ્મરણ કરાવે છે, અને એવી દરેક ધત્તાએ કૃતિનો અમુક વિભાગ પૂરો થતો હોય એમ પણ જણાય છે. પહેલી ધત્તા ૧૮મો શ્લોક છે અને ત્યાં એક વિશિષ્ટ પ્રકારની પદ્યરચના પૂરી થાય છે એવી જ રીતે ૫૫મે શ્લોકે ધત્તા છે ત્યાં પણ એક પદ્યરચના પૂરી થાય છે અને ૫૬મેથી નવી રચના શરૂ થાય છે. એ રચના ૬૮ શ્લોકે પૂરી થતાં ફરી ૬૯મો શ્લોક ધત્તનો આવે છે. આ આખી કૃતિમાં હું કુલ ૧૮, ૩૬, ૫૫, ૬૯, ૯૫ અને ૧૧૫મા શ્લોકને સ્થાને ધત્તાઓ માનું છું. એટલે કે આમાં કુલ ૬ ધત્તાઓ આવે છે. આશ્ચર્યની વાત છે કે અંત્ય શ્લોક ધત્તાનો નથી. મેં એને પદ્માવતી જેવી રચના કહી તેનું કારણ એ કે પદ્માવતીમાં જે પહેલો નિસ્તાલ દા આવે છે, તે આમાં કોઈ પંક્તિમાં નથી પણ આ તો, અને કોઈમાં તેની જગાએ આખો ચતુષ્કલ સંધિ આવે છે. બાકી પદ્માવતી જેવા જ આમાં યતિખંડો અને આંતરપ્રાસો છે. દલપતરામના પદ્માવતીના માપ સાથે આને સરખાવી જોવાથી ખાતરી થશે.

૨૭. પદ્માવતી છંદ—માત્રા ૩૨ તાળ ૮

દશ આઠે ખાસા, ધરી અનુપ્રાસા, ઉપર કળા ચૌદ આવે,
પદ્માવતિ નામે, છંદ સુકામે, ગુણવંતા કવિજન ગાવે.

ઉત્થાપનિકા :

દા દાદા દાદા દાદા દાદા દાદા દાદા દાદા આ

પહેલા બે ખંડો આંતરપ્રાસથી સાંધેલા.
હવે રાસમાંથી દાખલો લઉં :

सत्तखेत्ति जिन कहिया महामुनि वितु वावेजउ क्विहपरे ।

जिन वयनु आराधीउ भवकमु साधिउ लहइ पारु संसार सरे ॥ १८॥

પહેલી પંક્તિમાં 'જિન' અને 'મુનિ' નો આંતરપ્રાસ છે. બીજીમાં રાધીઉ અને સાધિઉ નો આંતરપ્રાસ છે. પહેલીમાં નિસ્તાલ દા નથી, બીજીમાં છે. અલબત હ્રસ્વદીર્ઘની છૂટ લેવી જ પડે છે. અનિયમિતતા દર્શાવવા બીજો એક જ દાખલો લઉં છું:

वछतुं जिनभुवयणि हरपि नियमणि करइ संघु जयवंतु ।

वितु हिव त्रीजउ खेत्रु कहिसु पवित्तु सुणउं जीवं जे जिणभणितु ॥५५॥

પહેલી પંક્તિ બરાબર પદ્માવતીની છે. બીજી પંક્તિમાં પહેલા નિસ્તાલ દાની જગાએ આખો ચતુષ્કલ સંધિ છે. આ બધી દ્વિપદીઓ જ છે. કુમારપાલપ્રતિબોધમાં કડવાં વિના પણ પદ્ધડીના પ્રવાહમાં અંતરે-અંતરે ઘત્તા જેવી મરહટ્ઠાની રચના આવે છે, તેની સાથે આને સરખાવી શકાય.

આ રીતે દેશી કડવાબદ્ધ પ્રબન્ધો દેખાય છે ત્યારે જાણે એકાએક ભાલણમાં દેખાય છે. તેના કાચા પૂર્વપ્રયત્નો જોવા નથી મળતા. પિંગળમાં આવું ઘણી જગાએ બને છે. એ સ્વાભાવિક છે, કારણકે કાચા પ્રયત્નો એની મેળે જ થોડા સમયમાં નાશ પામે. પણ એથી સળંગ ઇતિહાસ સ્થાપી શકાતો નથી એ અભ્યાસની મુશ્કેલી ઊભી થાય છે.

પ્રકરણ ૭

જાતિછન્દો

આ પ્રકરણમાં આપણે પ્રાચીન ગુજરાતીમાં વપરાયેલા જાતિછન્દો જોઈશું. એમ કરવા માટે આપણે મુખ્યત્વે જાતિબદ્ધ પ્રબન્ધો તરફ દૃષ્ટિ કરીશું, કારણકે એ છન્દો એમાં જ સૌથી વધારે વપરાયેલા હોય, જો કે રાસાસાહિત્ય જે જાતિ અને દેશીઓ એમ મિશ્ર રચનાનું બનેલું છે તેમાં પણ તે મળી આવે છે.

હવે એક પછી એક છન્દો લઈ તેનું ગવેષણ કરવામાં અપભ્રંશ છંદો સાથેનું બને તેટલું અનુસંધાન જાળવી રાખવા, પ્રથમ તેમાં વપરાયેલા છન્દો તે જ ક્રમમાં અહીં શોધીશું અને નિરૂપીશું. એ પ્રકરણમાં આપણે પ્રબન્ધોમાં કડવાના વ્યાપકોના અને ઘત્તાઓના એમ બે પ્રકારના છન્દોનું નિરૂપણ કરેલું હતું. અહીં એનો પ્રસંગ નથી, કારણકે આ જાતિબદ્ધ પ્રબંધોમાં કડવાં નથી—કડવાને મળતી રચના પણ નથી. તુલસીકૃત રામાયણ મુખ્યત્વે દોહરાચોપાઈમાં લખાઈ છે, પણ તેમાં વ્યાપકને સ્થાને ચોપાઈ અને ઘત્તાને સ્થાને દોહરા આવે છે એમ કહી શકાય, પણ આ ગુજરાતી જાતિબદ્ધ પ્રબન્ધોમાં દોહરાચોપાઈમાં એવો કોઈ સંબંધ રહ્યો નથી. શામળ ભટ્ટ ચોપાઈ જેટલા જ સળંગ દોહરા પણ વાપરે છે, ક્યાંકક્યાંક તો તેણે સૌથી વધારે દોહરા સળંગ લખેલા છે. એટલે આપણને ઘત્તાને મળતી રચનાઓની અહીં અપેક્ષા નથી.

અપભ્રંશ જાતિઓમાં આપણે જોઈ ગયા તેમ સૌથી વધારે વ્યાપક વપરાટ સોળ માત્રાની રચનાઓનો હતો—પદ્ધતિ અડિલ્લ અને વદનક(?) કે પાદાકુલક. આમાંના પહેલા બેનો વપરાટ ગુજરાતી સાહિત્યમાં ઘટતો ગયો છે અને થોડે જ સુધી જઈ લુપ્ત થયો છે. જૈનો, જેમ ભાષામાં શબ્દોનાં પ્રાકૃત રૂપો વધારે સાચવે છે તેમ છંદોમાં આ છંદો તરફ પક્ષપાત બતાવે છે, પણ આ છંદો તો તેમનાં કાવ્યોમાં પણ વિરલ જ મળે છે. પ્રાચીન ગુર્જર

કાવ્યસંગ્રહમાં જૈનોનાં કાવ્યો જ છે, અને તેરમા સૈકાના ઉત્તરાર્ધથી પંદરમા સૈકાનો પ્રારંભ એ એમનો રચનાકાળ છે, પણ એ આખા સંગ્રહમાં ક્યાંઈ પદ્ધતિ કે અરિલ્લ નથી. આ છંદો માત્ર જે કવિઓ ભિન્નભિન્ન પ્રકારના છન્દોના પ્રયોગો કરવાના શોખીન હોય છે તેમનાં કાવ્યોમાં જ મળે છે. મોટા ઓઘબંધ પ્રવાહોમાં તેમનું સ્થાન રહ્યું નથી. રણમલ્લ છંદના કર્તા શ્રીધર વ્યાસના રણમલ્લછંદમાં (સં. ૧૪૫૪) પણ પદ્ધતિ નથી, જો કે તેના અપ્રસિદ્ધ સપ્તશતીકાવ્યમાં પાધડી (પદ્ધરી) છે એવી સદ્દગત કે. હ. ધ્રુવ નોંધ કરે છે (પ્રા. ગુ. કા. પ્રસ્તાવના પૃ. ૬.) એ જ સંગ્રહના પ્રબોધ-ચિંતામણિનો કર્તા જયશેખર (સં. ૧૪૨૫) જુદાજુદા છંદોનો શોખીન છે અને તેનામાં પદ્ધતિ આવે છે. અને તે પ્રયોગ શુદ્ધ અને નિર્દોષ છે (એજન પૃ. ૧૧૭-૧૧૯.) તે જ પ્રમાણે ભીમના હરિલીલાષોડશકલા (સં. ૧૫૪૧) અને પ્રબોધપ્રકાશ (સં. ૧૫૪૬)એ બે કાવ્યોમાં પાધડી છે, અનુક્રમે પૃ. ૧૬૭મે અને ૪૭મે. તેમાંની કોઈકોઈ કડીઓ શુદ્ધ છે, કોઈકોઈ અશુદ્ધ છે, પાધડીમાં બેસતી નથી, તે કવિનો દોષ છે કે લહિયાનો તે કહી શકાતું નથી. આ કવિ પણ છંદના વિવિધ પ્રયોગોનો શોખીન છે. હરિલીલા૦ના આદ્યપ્રસ્તારમાં કવિ નમ્રતા દર્શાવવા કાવ્યશાસ્ત્રને લગતી અનેક બાબતમાં પોતાના જ્ઞાનની ઊનતા ગણાવે છે તેમાં અનેક છંદો તથા રાગોનાં નામો પણ આવે છે. વાચક કુશલલાભવિરચિત માધવાનલની કથામાં (આ. કા. મ. મૌ. ૭, ૧૧૨) પધડી છંદ છે તેમાં પણ શુદ્ધ-અશુદ્ધ કષ્ટસાધ્ય પંક્તિઓ છે, તેમાં પણ કવિ અને લહિયાને ખાતે કેટલી અશુદ્ધિ કાળવવી તે હું નક્કી કરી શકતો નથી. તે સિવાય જાતિબદ્ધ પ્રબન્ધોમાં બહુ પદ્ધડી જોયાનું યાદ નથી. અહીં પ્રાચીન સાહિત્યમાં આવતા એ છન્દના બધા પ્રયોગોનો સંગ્રહ કરવાનો ઉદ્દેશ નથી. એટલું નક્કી કે એ છન્દ ધીમેધીમે લોકમુખમાંથી અદૃશ્ય થઈ ગયો અને ઓળખાતો પણ બંધ થયો.

જાતિછંદો ઉપર પ્રભુત્વ ધરાવનાર અને વિપુલ સાહિત્ય આપનાર નયસુંદર પણ પદ્ધડી આપતો નથી. તેના નળદમયંતીરાસ (સં. ૧૬૬૫)ના પૃ. ૧૮૨મે 'પદ્ધડીછંદ'ના નામ નીચે ૪ કડીઓ છે પણ તે પદ્ધડીની નથીઃ

(પદ્ધડી છંદ)

વિખ્યાત જસ જગમાંહિ
એક દિવસ નૃપ ઉચ્છાંહે

પરવર્યો બહુ પરિવારે
આવિયો વનહ મઝારે ૪

તિહાં અંબ જંબ કદંબ
જંબીર અર્જુન લિંબ
ધવ ખદિર તાલ તમાલ
પુન્નાગ ચંપકમાલ ૫

કેતકિ બાલુ વેલિ
મચકુંદ મોગર વેલિ
અતિ સદલ કદલિ વૃક્ષ
વાળ અવર તરવર લક્ષ. ૬

આની સ્થાપનિકા નીચે પ્રમાણે છે:

દાદાલદા લલગાલ

આમાં સ્પષ્ટ રીતે સપ્તકલ સંધિ રહેલો છે. ગાલ પછી બે માત્રા અનક્ષર છે તે લેતાં દાદાલદાનાં બે આવર્તનો થઈ રહે છે:

લલ
દાદાલદા દા ।લ—

આટલા છન્દોવિદ કવિના કાવ્યમાં આવી ભૂલ શાથી થઈ? ઉપરની કૃતિ બાર માત્રાની છે, પદ્ધડી તો સોળ માત્રાનો છે. ભ્રમનો એક જ ખુલાસો છે—અને એ ભ્રમ લહિયાનો હોય—કે આમાં ઘણી પંક્તિઓમાં અંતે લગાલ આવે છે, જે પદ્ધડીનું ખાસ લક્ષણ છે. બાકી માત્રાસંખ્યા અને સંધિનું સ્વરૂપ જોતાં આ કૃતિ ભુલથી પણ પદ્ધડી ગણાય એવી નથી. ખરી રીતે આ રચના પ્રાચીન ગુજરાતીમાં અનેક જગાએ વપરાય છે. પ્રાચીન ગુર્જર કાવ્યની પ્રસ્તાવનામાં (પૃ. ૬) કે. હ. ધ્રુવે બતાવ્યા પ્રમાણે આ રચના રણમલ્લ છંદના રચનાર શ્રીધર વ્યાસે સપ્તશતીમાં હનૂમત (દા દાલ દાદા ગાલ) છંદને નામે આપેલી છે તે જ છે. આપણે આગળ જોઈશું કે આ રચના ત્રૂટકના નામ નીચે ભરતેશ્વરબાહુબલિ-રાસમાં પણ વપરાયેલી છે અને આ જાતનો તેનો પ્રયોગ ઠીકઠીક વિસ્તૃત હતો. લોકસાહિત્યમાં પણ તે વપરાયેલી મળી આવે છે.

અરિલ્લનું અને તેના જોડિયા મડિલ્લનું પણ આમ જ બને છે. ઉપર જણાવેલ શ્રીધર વ્યાસ કે જયશેખરસૂરિની કૃતિઓમાં તે રચના જણાતી નથી, પણ કાયસ્થ કવિ કેશવરામકૃત શ્રી કૃષ્ણલીલા-કાવ્યમાં અને ભીમકૃત હરિલીલા અને પ્રબોધપ્રકાશમાં એ વપરાયેલ છે અને ત્યાં બધેય એનું શુદ્ધ સ્વરૂપ વીસરાઈ ગયું જણાય છે. હું આગળ બતાવી ગયો તેમ (પૃ. ૬૪) આ રચનાની વિશેષતા એ છે કે આમાં અંત્ય એટલે ચોથો સંધિ દાલલ આવે છે. અને બે જ પંક્તિના પ્રાસોને બદલે ચાર પંક્તિના પ્રાસો આવે છે. આપણા કવિઓ, એ અંત્ય સંધિની વિશેષતા તરફ ઉપેક્ષા કરી માત્ર પ્રાસના નિયમને વળગી રહ્યા જણાય છે. હરિલીલામાં (પૃ. ૪૪) ભીમ આગલી ચોપાઈમાં છંદનું નામ દઈને તે આપે છે:

થિર થઇ સાંભળી વચન વિવેક, ઉત્તમ અડયલ આપું એક. ૩૨

અડયલ

આદિ હૂં અજ છૂં એક[1] મધ્યઇ હૂં અજ ભાસૂં એક
સૃષ્ટિવિનાશઇ હું અજ એક, સદા નિરંતર હું અજ એક. ૩૩

અહીં અડયલમાં ચારેય પંક્તિ એક જ પ્રાસની જણાય છે, પણ એકનો એક શબ્દ પંક્તિને અંતે મૂકવાથી પ્રાસ થઈ શકતો નથી, એ કવિના ધ્યાન બહાર રહ્યું જણાય છે.[2]

અલબત અન્યત્ર (પૃ. ૮૭) એ એ જ ભૂલ નથી કરતો.

અડયલ

જેહનઇ હ્રદય વસઇ વનમાલી, તેણઇ પ્રતિજ્ઞા સાચી પાલી.
યમના લેખાની લીહ વાલી, આવાગમનની ખડભડ ટાલી. ૬૬

અહીં અલબત ચારેય પંક્તિમાં રહેલ પ્રાસ સાચો છે. પણ અંત્ય સંધિનું સ્વરૂપ દાલલ એકેયમાં સચવાયું નથી. પહેલા દૃષ્ટાન્તમાં અડયલની પંક્તિ અગાઉની ચોપાઈની પંક્તિ સાથે સરખાવતાં એક જ જણાશે. બીજા દૃષ્ટાન્તમાં ચરણાકુલની પંક્તિઓ જણાશે. કૃષ્ણલીલાકાવ્યમાં પૃ. ૧૦૪ ઉપર અડયલ ચુચંડ મુંડેલ અને ફરી અડયલ એવાં છંદોનાં નામ નીચે એકેક બબ્બે કડીઓ આપેલ છે. તેમાંનો પહેલો અડયલ લઈએ:

1. આ પહેલા પાદમાં કંઈક પાઠદોષ છે.

2. ઋષભદાસકૃત કુમારપાળરાસમાં (આ. કા મ. મૌ. ૮ પૃ. ૫૯મે) છંદ અડઅલ આવે છે. તેમાં પણ ૭ પંક્તિમાં એક જ પ્રાસ 'સહસઇ' આવે છે.

અડયલ

તો ગારુડી તણો સંહ[illegible]હ કાલાન્ત્ય સજન કરે જે સારહ
આ વેલા એમ કાં વિસારહ, સદા રહ્યા જે તાહરી સારહ.

આ પછી ચુયંડ, મુંડેલા અને ફરી અડયલના જે દાખલા છે; તે બધા ઉપર જેવા જ, અંતે દાલલ સંધિવાળા, ચાર પંક્તિમાં એક જ સળંગ પ્રાસવાળા છે. ચુયંડ શબ્દ મને કેવળ અપરિચિત છે, એ નામનો કોઈ છંદ મારા જોવામાં આવ્યો નથી. કદાચ પાઠદોષ હોય. અડિયલ તે હેમચન્દ્રે કહેલ મડિલા જણાય છે. હેમચન્દ્ર વદનકનાં ચારે ય કે બબ્બે પદો યમકિત હોય તેને અડિલા કહે છે અને ઉમેરે છે કે ચારે ય યમકિત હોય તેને કેટલાક મડિલા કહે છે (જુઓ છન્દોનું પરિશિષ્ટ છંદ ૬ થી ૯, ઉત્સાહ પ્રકરણનો ૫ મો અધ્યાય.) પ્રાકૃતપૈંગલ આવા બે પ્રકારો સ્વીકારતું નથી, તે માત્ર બે યમકથી જ અલિલ્લહ બને છે એમ કહે છે (પૃ. ૨૨૦.), પણ લક્ષણછંદમાં ચારે ય પંક્તિમાં એક સળંગ પ્રાસ છે, અને દષ્ટાન્તમાં (પૃ. ૨૨૨) બબ્બેના પ્રાસો છે. વળી એ પણ નોંધવું જોઇએ કે હેમચન્દ્ર યમકનો જે અર્થ સંસ્કૃત અલંકારગ્રંથોમાં થાય છે તે કરે છે, ત્યારે પ્રાકૃતપૈંગલ તેનો અર્થ માત્ર પ્રાસ કરે છે. એ ઠીક, પણ આ ૫ થી ૯ સુધીની બધી કડીઓમાં સળંગ હકાર ચરણાન્તે આવે છે તે શું? પૃ. ૧૬૨ મે ૭૧ મી કડી અડયલની છે તેમાં પણ પંક્તિને અંતે હ આવે છે! શું કવિ એમ માને છે કે આ છંદોમાં અંતે હ આવવો જ જોઈએ? એવો ખ્યાલ કવિને કયાંથી આવ્યો એમ સમજવું? તર્ક થાય છે કે પ્રાકૃતપૈંગલના અલિલ્લહ, અને હેમચન્દ્રના અડિલા (પૃ. ૩૭ અ) તેમ જ વિરહાંકના વૃત્તજાતિસમુચ્ચય ૪,૩૩, (પૃ. ૫૯) એ સર્વના દષ્ટાન્તોમાં અંતે હ આવે છે એ ઉપરથી કવિને આવો ભ્રમ થયો હશે? પણ એ બહુ નાની વસ્તુ ઉપરથી બહુ મોટું અને કવિને હાનિકારક અનુમાન કરવા જેવું છે અને આપણા વિષયને અંગે એ કશા મહત્ત્વનો પ્રશ્ન નથી. આપણી પ્રસ્તુત વાત એ છે કે આ અલિલ્લહ કે અડયલ માત્ર એક કૌતુકનો છંદ રહ્યો હતો અને તે આપણા જાતિબદ્ધ પ્રબંધોમાંથી લુપ્ત થાય છે. પાદાકુલક જે મિશ્ર રચના છે તેમાં પણ અડયલની પંક્તિઓ બહુ નહિ જણાય, કારણકે આ લઘ્વન્ત રચનાઓ કરતાં ગુર્વન્ત અને પ્લુતબદ્ધ સંધિવાળી રચનાઓ તરફ ગુજરાતી વાઙ્મયને પક્ષપાત છે. પદ્ધડી અને અરિલ્લને બદલે ગુજરાતીમાં

અંત્ય ગાલ સંધિવાળી ચોપાઈ અને તેથી ઓછે અંશે અંત્ય લગા સંધિવાળો જેકરીછંદ જેમાં. ગા ત્રણ માત્રાનો પ્લુત છે. એ રચનાઓ અને તેનાં મિશ્રણો જ વધારે વપરાશમાં આવ્યાં છે અને અન્ય છંદોમાં પણ આપણે એ જ વલણું જોઈશું. રામાયણમાં તુલસીદાસની ચોપાઈઓ પૂરી સોળ માત્રાની છે; કેટલીક લઘ્વન્ત પણ છે, ત્યારે ગુજરાતીમાં અંત્યસંધિની એક માત્રા ખંડિત થયેલા છન્દો જ વધારે જણાશે. અને છતાં, પદ્ધડી અને અરિલ્લની પેઠે પૂરી સોળ માત્રાની રચના લુપ્ત થઈ નથી. ચરણાકુળના સ્પષ્ટ નામ સાથે તે રચના આવે છે (આ. કા. મ. મૌ. ક ૧૧૦) ચંદ્રાયણાની ચાલમાં એ રચના યોજાય છે. (એજન પૃ. ૮૫, ૮૮, ૯૦) અને અનેક જાતિઓમાં અને દેશીઓમાં એ ટકી રહી છે.

ચોપાઈનું પ્રકરણ પૂરું કરતા પહેલાં ચોપાઈનો પ્રાચીન ગુજરાતી વાઙ્મયમાં એક નવો પ્રયોગ થયો છે તે નોંધવો જોઈએ. અખાના પ્રસિદ્ધ છપ્પાઓ એ ચોપાઈનાં જ ચાર ચરણોને બદલે ૭ ચરણોના છપ્પા છે.* એ અખાની મૂળ શોધ નથી, એણે એ રચના અને શૈલી પણ માંડણ બંધારા પાસેથી મેળવી છે. ચારનાં ૭ ચરણોની એક કડી કરવી એમાં બહુ મોટો ફેરફાર સ્થૂલ દષ્ટિએ ન જણાય પણ એ કવિઓએ એટલા નાના દેખાતા ફેરફારમાંથી કેટલો લાભ અને બળ મેળવ્યાં છે એ જોઈએ ત્યારે તેનું મહત્ત્વ જણાય. છતાં આ રચના પછીના કવિઓએ બહુ વાપરી નથી. પ્રીતમદાસે કક્કો છપાયાછંદમાં લખ્યો છે. તે છપ્પો અખાના જેવો જ છે. જેમકે

કક્કા કર સદ્‌ગુરુનો સંગ, હૃદેકમળમાં લાગે રંગ.
અંતરમાં અજવાળું થાય, માયા મનથી દૂર પળાય.
લિંગવાસના હોએ ભંગ, કક્કા કર સદ્‌ગુરુનો સંગ. ૧

બૃ. કા. દો. ૧, ૭૦૪

આમાં છંદ વધારે સફાઈવાળો છે, પણ અખાની ચોટ એમાં નથી. પ્રથમ ચરણ છેલ્લું આવવાથી પરાકોટિથી ચોટ આણવાનો અવકાશ રહેતો નથી. કદાચ અખાની ચોટ એની પ્રતિભાનું જ પરિણામ હોય. એ રચના એના જેવી વિશેષ પ્રકારની શક્તિની અપેક્ષા રાખતી હોય. અને તેથી

* આ છપ્પાઓમાં ક્યાંક અષ્ટપદી ચોપાઈ પણ આવી જાય છે, જેમ કે અખાની વાણી (સ. સા. આ. ૨. પૃ. ૧૮૫)માં વિભ્રમ અંગમાં ૩૮૬ સંખ્યાવાળો છપ્પો અષ્ટપદ છે.

એનો ઉપયોગ ઓછો થયો હોય. ઉપર બતાવી તે પ્રીતમદાસની રચનાને એક પ્રકારની કુંડળિયારચના કહી શકાય, જો કે તે તરીકે પણ સામાન્ય કુંડળિયા જેટલી એ અસર કરી શકતી નથી.

અપભ્રંશ પ્રબંધોના છંદોમાં આપણે ષોડશી રચના પછી કાવ્ય કે રોળા જેવી ૨૪ માત્રાની રચનાઓ જોઈ હતી. એ વ્યાપકમાં અને કવચિત્ ઘત્તાઓમાં જુદેજુદે સ્વરૂપે વપરાયેલી મળી આવતી હતી પણ તેનો ઘોધબદ્ધ વપરાશ, કદાચ માત્ર ચોપાઈથી જ ઊતરતી વિપુલતાવાળો, પ્રાચીન ગુજરાતીમાં મળે છે. અને તેનાં વહેણો કુંડળિયા છપ્પા જેવી અનેક મિશ્રજાતિઓમાં તેમ જ અનેક દેશીઓમાં પણ વહેતાં જોઈશું. પ્રાચીન ગુર્જર કાવ્યસંગ્રહમાં જ તેના સળંગ લાંબા પ્રયોગો જોવામાં આવે છે. સં. ૧૨૬૬ના જંબુસામિચરિયમાં પ્રારંભમાં જ તેનો સળંગ પ્રયોગ છે :

જિણ ચઉવીસઈ પય । નમેવિ ગુરુચલણ નમેવી
જંબૂસામિહિં તણઉં । ચરિય ભવિઉ નિસુણેવી.
કરિ સાનિધ સરસત્તિ દેવિ । જિમ રયં કહાણઉં
જંબૂસામિહિં ગુણ । ગહણ સંખેવિ વખાણઉ ॥ ૧ ॥

એકસરખા વેગથી ઘોધબંધ વર્ણનો કરવામાં આ છંદ બહુ અનુકૂળ પડે છે અને પ્રાચીન કવિઓએ એનો પૂરો લાભ લીધો છે. મેં ઉપર અરિલ્લને વિશે જે નોંધ કરી તે અહીં તરત ધ્યાનમાં આવશે. એક પ્રાચીન પરંપરા લઘ્વન્ત ચરણ પસંદ કરતી, ગુજરાતીએ લઘ્વન્ત રચના છોડી દઈ ગુર્વન્ત અને પ્લુતબદ્ધ અંતવાળી રચનાઓ પસંદ કરી છે તે અહીં જોઈ શકાશે. ઉપરની એક કડીમાં પ્રથમાર્ધ ગુર્વન્ત છે, ઉત્તરાર્ધ લઘ્વન્ત છે, પણ જેમજેમ આગળ જઈશું તેમતેમ લઘ્વન્ત ઓછી થતી જતી નજરે પડશે. દયારામનાં રસાવલાં અને રસાવલી બન્ને રચનાઓ રોળાની છે :

રસાવલાં

હીરા રત્ન પરીક્ષા । જયમ સહુ ઝવેરી માહ્યર
અદશ અમૂલ્ય ચિંતા । મણિ શું લ્હે મતિ બાહ્યર ૪૭

નિરલ નામ પણ લહે દષ્ટિગોચર નથી કેની
તે માટે શું ચિંતા મણિ, કયહું એ પણ છે ની. ૪૮
બંદીજન નૃપ સુદશ સભા પર્યંત વખાણે
રંગ મ્હેલ રાણી વૃત્તાંત અનુભવી જાણે. ૪૯
દયારામકૃત કાવ્યમણિમાલા ભા. ૨ પૃ. ૨૪૪

રસાવલી

ચિંતામણિ મોટો પણ જેનો આપ્યો મળિયો
ત્યારે તે ચિંતામણિ થકી દાતા અતિ બળિયો. ૧૭૩
શ્રી મ્હાપ્રભુ સ્વતંત્ર પુરુષ શ્રીમુખ સાંભળિયું
તેમની કૃપા જયહાં તેનું ભાગ્ય અતિ બળિયું ૧૭૪
એજન પૃ. ૨૬૯

૪૭ સિવાયની બધી કડીઓ ગુર્વન્ત છે. યતિ ઘણે ભાગે ૧૧ મી માત્રા પછી પડે છે; પણ કયાંક ૧૨ મી પછી અને કયાંક ૧૦ મી પછી પણ પડે છે.

ફાગુ કે ફાગ નામની રચનાઓ ઘણીખરી કાવ્ય કે રોળામાં જ થતી. આ જ સંગ્રહમાં આવતા સિરિથૂલિભદ્દફાગુ (પ્રા. ગુ. કા. પૃ. ૩૮) અને શ્રીનેમિનાથફાગુ (એજન પૃ ૮૩) બન્ને સંવત ૧૪૦૦ની આસપાસના, એમાં રોળાનો જ મુખ્ય પ્રયોગ છે. આંતરેઆંતરે માત્ર દૂહા આવે છે. આ બન્ને ફાગમાં બીજી એક ઝીણી પણ મહત્ત્વની વિગત છે. પહેલા ફાગમાં પ્રથમ રોળામાં અહ એટલા અક્ષરો આદિમાં વધારે આવે છે; અને બીજી રચનામાં દૂહા પછી રોળાના શરૂ થતા કેટલાક પરિચ્છેદોમાં એ જ અહ વધારાનો આવે છે. દષ્ટાન્ત તરીકે દરેકમાંથી તે જ એક એક કાવ્ય લઇશ.

અહ સોહગ સુંદર રૂવવંતુ ગુણ મણિ ભંડારો,
કંચણુ જિમ ઝલકંત કંતિ સંજમ સિરિહારો
થૂલિભદ્દ મુણિરાઉ જામ મહિયલિ બોહંતઉ
નયરરાય પાડલિયમાહિ પહુતઉ વિહરંતઉ ॥ ૨ ॥ પૃ. ૩૮

અહ અક્ષરો છોડાને તાલ શરૂ થાય છે.

અહ સામલકોમલ કેશપાસ કિરિ મોર કલ઼ાઉ
અદ્ધચંદ્ર સમુ ભાલુ મયણ પોસઇ ભડવાઉ
વંકુડિયા લીય ભુંહડિયહં ભરિ ભુવણ ભમાડઇ
લાડી લોયણલહ કુડલઇ સુર સગ્ગહ પાડઇ.

એજન (પૃ. ૮૩)

અહીં પણ અહ છોડ્યા પછી તાલ શરૂ થાય છે: હું માનું છું કે પઠનને ધક્કો આપવા આ અહ અક્ષરો તાલ બહાર ગદ્યની પેઠે બોલાતા હશે. આ કોઈ આકસ્મિક પ્રયોગ નથી, પણ પરંપરા છે. જૈન ઐતિહાસિક ગૂર્જરકાવ્યસંચયમાં શ્રી હેમવિમલસૂરિફાગ સં. ૧૫૫૪નો સંગ્રહાયો છે (પૃ. ૧૮૬થી ૧૯૨.) તેમાં પણ મુખ્ય પ્રવાહ કાવ્ય કે રોળાનો અને આંતરો અંદોલાનો છે. ત્યાં પણ દરેક કાવ્ય પરિચ્છેદના આરંભમાં અહો એટલા અક્ષરો તાલ બહાર પ્રથમ આવે છે.

અહે મનિ ધરી સરસ તે સરસતી, વરસતી અવિરલ વાણિ:
સિરિતપગચ્છપતિ ગાઇસું ભાવિસ્યું નિત સુવિહાણિ ૧

જૈ. ઐ ગૂ. સં. પૃ. ૧૮૬

આ તાલ બહારનો પ્રારંભ, તેની લલકાર પદ્ધતિનો સૂચક છે. ફાગુઓના પઠન માત્રથી તેની ખાતરી થાય છે. તેમાં પણ ખાસ કરીને સિરિથૂલિભદ્દફાગુની છઠ્ઠી કડી :

ઝિરિમિરિ ઝિરિમિરિ ઝિરિમિરિ એ મેહા વરિસંતિ
ખલહલ ખલહલ ખલહલ એ વાહલા વહંતિ
ઝબઝબ ઝબઝબ ઝબઝબ એ વીજુલિય ઝબકઇ
થરહર થરહર થરહર એ વિરહિણિમણ કંપઇ.

પ્રા. ગુ. કા.

આમાં આવતા રવાનુકારી શબ્દો, તેનાં ત્રણત્રણ આવર્તનો, અને તે પછી આવતો 'એ' એ સવ ભાટચારણોની લલકારપદ્ધતિનાં ચિહ્નો છે. અને ડિંગલમાં ઘણા છંદોમાં કાવ્યના આરંભમાં બે કે કવચિત્

થોડી વધારે માત્રાઓ તાલ બહાર આવે છે. રણપિંગલ ભા. ૩ જો જેમાં ડિંગલ આવે છે તેમાં દાખલા તરીકે હંસાવલો અને દીપકમાં કાવ્યના પ્રારંભમાં બબ્બે માત્રા વધારે આવે છે. હું માત્ર હંસાવલો દૃષ્ટાન્ત તરીકે અહીં લઉં છું:

પયધરહા મથણ જગતરા પાલક
સરરા અમલ સંતરા સાથ
વરહા દેયણ ભગતરા વછલ
નરહા રૂપ નમો રઘુનાથ
(૨. પિં. ૩. પૃ. ૬૮)

આમાં એકી પંક્તિ છન્દની દૃષ્ટિએ ૧૬ માત્રાની અને બેકી ૧૫ માત્રાની છે, (મારી દૃષ્ટિએ હું આને એકત્રીસો સવૈયો જ કહું.) તેમાં પ્રારંભમાં બે માત્રા વધારાની આવે છે. ૧૬ ને બદલે ૧૮ માત્રા આવે છે. ડિંગલમાં આવા બીજા અનેક છંદો આવે છે.

ઉપર જે. એ. ગૂ. કા.સં.માંથી જે દૃષ્ટાન્ત આપ્યું તે બીજી અનેક રીતે સૂચક છે. પ્રથમ તો એ કે જેમ ૧૬ માત્રાની ચરણાકુલની રચનામાં છેવટનો ચતુષ્કલ સંધિ એક અક્ષરમાત્રા છોડી ગાલ થયો તેમ અહીં પણ બનેલ છે. રોળાના ઘણા પ્રયોગોમાં ચરણાન્ત સંધિ ગાલ બને છે. આને હું બધી ચતુષ્કલ સંધિ-છંદોનું લક્ષણ સમજું છું. બીજું એ કે અત્યાર સુધી આપેલાં બધાં દૃષ્ટાન્તોમાં કોઈ નિશ્ચિત યતિસ્થાન નહિ મળે. આ યતિ તે શબ્દાન્તયતિ છે એનું હું ફરી સ્મરણ કરાવું છું. આવા યતિને જ્યાં સ્થાન મળી શકે તે સ્થાને મેં એકવડું અવતરણચિહ્ન કરેલ છે. ક્યાંક દલપતરામને ઇષ્ટ ૧૧ માત્રાએ યતિ આવે છે. ક્યાંક ઉચ્ચારણની શિથિલતાને લીધે માત્રા ગણવામાં મતભેદને અવકાશ રહે છે. પણ ઝિરિમિરિ ઝિરિમિરિ ઝિરિમિરિવાળી કડીઓમાં તો એક જ શબ્દનાં ત્રણ આવર્તનો હોવાથી ૧૨ મી માત્રા સિવાય યતિને સ્થાન મળવા સંભવ નથી એ દેખીતું છે. હું આગળ કહી ગયો તેમ રણપિંગલમાં યતિસ્થાન વિશેના અનેક મતભેદો નોંધેલા છે. (પૃ. ૩૫–૩૭) અર્થાત્ માત્રામેળ રચનામાં યતિ જેવું છે જ નહિ, તેનો કાવ્ય કે રોળા પણ એક દાખલો છે.

એ જ જે. એ. ગૂ. કા. સંચયનું દૃષ્ટાન્ત એક બીજી બાબત પણ સૂચવે છે. ત્યાં ચાર નહિ પણ બબ્બે પંક્તિએ કડી પાડેલી છે. એ જ

સંચયની ૧૦ મી કૃતિ (પૃ. ૧૫૦) પણ ફાગ છે અને ત્યાં પણ બબ્બે પંક્તિએ કડી પાડેલી છે. રૂપચંદકુંવરરાસમાં પણ ફાગ આવે છે (પૃ. ૮૯.) તે ફાગ પણ તાલ બહારના 'આહે' થી શરૂ કરેલો છે. ત્યાં પણ બબ્બે પંક્તિએ કડી પાડેલી છે. હું માનું છું કે જાતિઓમાં બબ્બે પ્રાસબદ્ધ પંક્તિઓની એક કડી ગણવી એ જ મૂળ પ્રાચીન પરંપરા હશે. પછીથી સંસ્કૃત ચાર ચરણના શ્લોકોનાં ધોરણ પર તેને મૂકવા પિંગલકારોએ એની પણ ચાર ચરણની એકમ ગણી. પ્રાચીન અપભ્રંશપ્રબન્ધોમાં ઘણી જગાએ એક કડવામાં ચારની નિ:શેષ ભાજ્ય સંખ્યાની પંક્તિઓ આવતી નથી, જે બતાવે છે કે તેના રચનારને મન બબ્બે પંક્તિની જ એકમ હતી. શામળ ભટ્ટની ચોપાઈઓમાં ઘણીવાર ચારની નહિ પણ બેની કડી જણાય છે. પાનની વાર્તામાં પ્રથમ દોહરા પછી જે ચોપાઈ આવે છે તેમાં ૧૪ જ પંક્તિ છે. અર્થાત્ ૭ પ્રાસબદ્ધ પંક્તિસંપુટો છે. (બૃ. કા. દો. ૩, ૩૨૭.) શામળમાં આવા બીજા પણ ઘણા દાખલા છે. આ જાતિનું લક્ષણ ગણવું જોઈએ, અને એ લક્ષણ દેશીઓમાં પણ ઊતરી આવેલું છે.

ફાગના આ છેલ્લા કહેલા સ્વરૂપ ઉપરથી ઘણીવાર તેમાં દોહરાની ભ્રાંતિ થાય છે. દોહરાના બેકી ચરણોમાં અંતે ગાલ આવે છે, તેમ રોળાનો પણ અંત્ય સંધિ ઘણીવાર ગાલ બને છે. દોહરાના અર્ધની કુલ માત્રા ૧૩+૧૧=૨૪ થાય છે, રોળાની પણ કુલ માત્રા ૨૪ છે. રોળામાં વચ્ચે ૧૨ મી માત્રા પાસે શબ્દાન્ત યતિ આવે તો એ ૧૨ મી ને લઘુ હોય તો ગુરુ કરીને તેનું ૧૩ માત્રાનું ચરણ ઘટાવી શકાય. આવે પ્રસંગે ૧૨ની ૧૩ માત્રા ન થઈ શકે એવી પંક્તિઓ સ્વરૂપનિર્ણય માટે ઉપયોગી થાય, દાખલા તરીકે જૈ. એ. ગૂ. કા. સંચયના એ જ રાસમાં આવતી નીચેની પંક્તિ :

સીલમુ નિમ્મલ ગંગા, ગંગા ધરણી તાસ

આ પંક્તિ રોળામાં સરસ રીતે બેસી શકે છે, પણ તેનો યતિપૂર્વનો ખંડ દોહરાના પ્રથમ ચરણમાં ઘટાવી શકાશે નહિ. દોહરાના બેકી ચરણમાં લલદા આવવું જ જોઈએ, અને 'ગંગા'માંથી કોઈ રીતે એવું ઉચ્ચારણ મેળવી શકાતું નથી. વસન્તવિલાસફાગુ પણ આ જ પ્રકારનો રોળા-ફાગુ છે. એમાં પણ એવી નિર્ણયાત્મક પંક્તિઓ મળી આવે છે. તેની ચોથી કડી (અહીં પણ બબ્બે પંક્તિની જ કડી)નો ઉત્તરાર્ધ:

ત્રિભુવનિ જયજયકાર પિકા રવ કરઈ અપાર ૪

આ કાવ્યની પદ્ધતિએ બરાબર બેસી રહે છે એમાં શંકા નથી. અને આનો યતિખંડ કોઈ રીતે દોહરાનું પ્રથમ ચરણ બની શકતો નથી. આમાં 'ત્રિભુવનિ જયજયકાર' આગળ ૧૧ માત્રાએ શબ્દ પૂરો થાય છે. એટલે કે દલપતરામે પ્રમાણે આમાં કાવ્યની ૧૧ માત્રાએ યતિ છે. અને એ ૧૧ની કોઈ રીતે ૧૩ કરી શકાય એમ નથી. પિકા શબ્દ પછી યતિ મૂકતાં ૧૪ માત્રા થઈ જાય છે. દોહરાનો સંવાદ આવતો નથી. એક રસ્તો રહે છે.

ત્રિભુવનિ જયજયકાર પિં

આમ વાંચીને ત્યાં ચરણ પૂરું કરીએ તો દોહરાનું ચરણ થઈ રહે. કાર પિં બરાબર ગાલગા થઈ રહે. પણ આ ગાલગા આપણે જાણીએ છીએ તે પ્રમાણે ગા—લગા—છે અર્થાત્ છેલ્લો ગા ચાર માત્રાનો છે. તેથી પિકાનો પિ ચાર માત્રાનો બને અને પિકા શબ્દ અત્યંત કર્ણકટુ રીતે તૂટે. માત્રામેળમાં કવિ કદી પણ ચરણાન્ત યતિ તોડતો નથી.

કાવ્ય અથવા રોળામાં એક પ્રકારના અલંકારની રચના છે, જેનો પણ કુંડળિયો અત્યંત વિકસિત દાખલો છે. આપણે ધત્તાના પ્રકરણમાં જોઈ ગયા કે તેમાં આંતરપ્રાસ આવી શકે છે. ત્રિભંગીમાં તો ત્રણ સ્થાને એક જ આંતરપ્રાસ આવે છે. બત્રીસા સવૈયાની પંક્તિ ઘણી લાંબી છે એટલે એમાં આવા આંતરપ્રાસને અવકાશ છે. રોળાની પંક્તિ એટલી લાંબી નથી, છતાં રોળામાં પણ વચ્ચે ક્યાંક યતિ મૂકી શકાય એટલી એ લાંબી છે અને તેથી એ યતિને સ્થાને કવિ શબ્દાલંકાર યોજે છે. કવિ શામળ સામાન્ય રીતે કોઈ જગાએ આંતરપ્રાસ કે યમક માટે પ્રયત્ન નથી કરતો. તેણે રોળા બહુ નથી લખ્યા પણ તેના છપ્પામાં આવતા રોળામાં કેટલી ય જગાએ યતિસ્થાને અડોઅડ આંતરપ્રાસો આવે છે. કેવળ આકસ્મિક રીતે વૈતાળપચ્ચીસી લઈ તેમાંથી મળી આવતા દાખલા નીચે મૂકું છું:

શ્રીપત નરપત કામ, નામ જેનાં નવ ખંડે
બૃ. કા. દો. ૬, ૪૮૪

જે નવ નહ્યો ગંગ, સંગ શો કીજે તેનો
એજન પૃ. ૪૯૫

લોભે જાયે લાજ, કાજ લોભ કરવે તૂટે
એજન પૃ ૫૦૨

આ બધામાં ૧૧મી માત્રાએ યતિ છે-અને યતિની આસપાસના બે શબ્દો પ્રાસવાળા છે. વસન્તવિલાસમાં અને એવા યમકવાળા બીજા ફાગુઓમાં યતિસ્થાનની આસપાસ યમક ગોઠવેલા હોય છે. દાખલાથી આ સ્પષ્ટ થશે:

પહિલઉ સરસતિ અરચિસુ રચિસુ વસંતવિલાસ
વીણ ધરઇ કરિ દાહિણિ વાહણિ હંસલઉ જાસુ. ૧
વસંતતણા ગુણ ગહગહ્યા મહમહ્યા સવિ ઘનસાર
ત્રિભુવનિ જયજયકારે પિકા રવ કરઇ અપાર. ૪

આપણે આગળ જોઈ ગયા કે પ્રાસમાં બે શબ્દોનો અંત્ય અક્ષર એક જ હોય અને એના પહેલાંનો સ્વર પણ એક જ હોય. જેમકે ઉપરનાં દૃષ્ટાન્તોમાં આવતા લાજ કાજ નામ કામ. પણ યમકમાં તો બે કે વધારે અક્ષરો આખા આવૃત્ત થવા જોઈએ. જેમકે વસંતવિલાસની પહેલી પંક્તિમાં 'રચિસુ' એ ત્રણ અક્ષરો બેવડાય છે. બીજી પંક્તિમાં 'હિણિ' એટલા બે અક્ષરો બેવડાય છે. આ બે પંક્તિઓમાં યતિ ૧૨મી માત્રાએ છે–અલબત્ત શબ્દાન્ત યતિ. પહેલી પંક્તિમાં યમકો યતિની બન્ને બાજુ અવ્યવહિત નથી. 'હિણિ' અને 'હણિ'ની વચ્ચે વા આવી જાય છે. ગહગહ્યા અને મહમહ્યા એ શબ્દોમાં યમક ન ગણી શકાય, પ્રાસ છે. તે પછી ચોથી પંક્તિમાં કારનું યમક છે પણ તે અવ્યવહિત નથી. વચ્ચે પિ આવી જાય છે. આ ઉપરથી સામાન્ય રીતે એમ કહેવાય કે યતિની આસપાસના બે ચતુષ્કલ સન્ધિઓમાં યમક આવે છે. અથવા યતિ એ આવશ્યક અંગ ન હોવાથી એમ કહીએ કે પંક્તિની મધ્યનાં બે ચતુષ્કલો એટલે કે ત્રીજા અને ચોથા ચતુષ્કલોમાં યમક આવે છે. આ યમકો સાંકળીના અંકોડાની પેઠે બે અડોઅડ સંધિમાં આવતા હોવાથી તેને યમકસાંકળી કહે છે * આ યમકપદ્ધતિ ઘણી લોકપ્રિય થઈ ગઈ જણાય છે. જૈન ફાગુઓમાં આપણે તે જોઈ. કૃષ્ણલીલાકાવ્યમાં પણ સર્ગ ૧૫મો એ જ જાતની રચનાનો છે. તેનો કર્તા કાયસ્થ કવિ કેશવ તેને મથાળે રાગ ગોડીઃ વસંતવિલાસ લખે છે. આ સર્ગનું વસ્તુ તો અમુક અમુક રાક્ષસોના સંહારનું છે, ત્યાં આને વસંતવિલાસ કહેલો છે, જે બતાવે છે કે આ યમકરચના જ વસંતવિલાસને નામે પ્રસિદ્ધ થઈ ગઈ. બાકી કેશવના

---

* કચુક એ પ્રાસસાંકળી હોય છે.

યમકરચના વસંતવિલાસ જેવી સફાઈદાર નથી, અને છંદોનો પણ તેણે ખીચડો કરેલો છે.

આ સિવાય પણ કાવ્ય કે રોળામાં એક બીજા પ્રકારના પ્રાસનો અલંકાર આવી શકે છે, જે પણ કવિઓમાં ઘણો લોકપ્રિય થયો છે, તેનો દાખલો પણ વૈતાલપચ્ચીશીમાંથી લઈ મૂકું છું:

ગુરૂ ઇષ્ટ એ દેવ, ગુરૂ પિતા ને માતા.
ગુરૂ શક્ત શિવ સેવ, ગુરૂ સુખદેયણ દાતા.
(ગૂ. કા. દો. ૬, પૃ. ૪૯૫)

અહીં પણ ૧૧મી માત્રાએ યતિ આવે છે, અને એ યતિપૂર્વના બન્ને પંક્તિઓના ખંડો પ્રાસથી સાધેલા છે. આવી રચના પછી દેશીઓમાં આગળ ચાલેલી છે.

પ્લવંગમ એ આપણે જોયું તેમ કાવ્યમાંથી નિષ્પન્ન થયેલી રચના છે. એ રચનાનાં દેશીનાં રૂપો ઘણાં જ લોકપ્રિય બન્યાં છે. પણ શુદ્ધ માત્રામેળ તરીકે જાતિબદ્ધ પ્રબન્ધોમાં પ્લવંગમ બહુ દેખાતો નથી. પ્રાચીન ગુર્જર કાવ્યસંગ્રહમાં તેનો વપરાટ બહુ વિરલ જણાય છે. સપ્તક્ષેત્રિરાસુ (પૃ. ૫૮) અને પેથડરાસ (પરિશિષ્ટ પૃ ૨૫)માં મને આભાણક અને પ્લવંગમ રચનાઓ મળી છે પણ તે સુંદર નથી. રણમલ્લ છંદમાં એ રચના નથી, પ્રબોધચિંતામણિમાં (પ્રા. ગુ. કા. પૃ. ૧૨૪-૨૫) કે. હ. ધ્રુવે પ્લવંગમો નામ આપેલું છે. પણ તે રચનાઓ સફાઈદાર નથી. અને ત્રિભુવનદીપકપ્રબંધમાં આ ભાગને રાગ તન્નહારુ વા ગુજરી કહેલો છે (પૃ. ૩૧). પ્લવંગમ ગણીએ તો પણ તેમાં આભાણક અને પ્લવંગમનું મિશ્રણ છે જે બહુ રુચિકર જણાતું નથી. આ રચના બહુ વપરાયેલી જણાતી નથી. પ્લવંગમના નામ વિના એક દેશી તરીકે અશોકરોહિણી-રાસમાં ૯મી ઢાળ આવે છે તે શુદ્ધ પ્લવંગમ છે:

ઢાલ: નદી યમુનાકે તીર ઉડે દોય પંખિયાં એ દેશી ૯મી.

બાકડ દેતી વદન લિઇ તસ ભામણાં,
મોદિક ગોલમ્ં ગાલ રસાલ વદે ઘણાં;
બાહુ મૃણાલસમાન લાલ પરવાલડા
અધર ધવલ રદપંતિ નયનપંકજ વડા. ૨
આ. કા. મ., ૧,૨૦૭

મૂળ આદર્શ પંક્તિ 'નદી'° અને ઉપર ઉતારેલ છંદ બન્નેમાં ૧૧ મી માત્રાએ યતિ છે.

નયસુંદરે રૂપચંદકુંવરરાસમાં પ્લવંગમની રચનાઓ આપેલી છે ત્યાં છંદના નામની જગાએ રેખતાછંદ આપેલું છે. આનંદકાવ્ય મહોદધિ મૌક્તિક ૬ માં પૃ. ૩૭, ૭૦, ૧૧૯ ઉપર રેખતાઓ આવે છે. હું પૃ. ૩૭ ઉપરનો પહેલો જ દાખલો લઉ છું:

(રેખતા–છંદ)

'જસહી કસહી રે સખી દુઃખ ન દાખિયે,
પેખી પુરુષ પ્રધાન મનોમતિ ભાખિયે;
વાત પડે વિભચાર ખળાં મુખ જે ચડે,
વિણસે દૂધ પડ્યું જો જિમ કાચે ધડે. ૧
મિત્તા તે પરમાણુ જે મિત્તાપતિ હણે
એક કને લેઈ ગુહ્ય કહે બીજા કને.
પરિહરિએ તે સંગ દૂર ન વંછિયે,
પથ્થર ચાંપ્યો હાથ કળે કરી ખંચિયે.' ૨

પાંચમી પંક્તિ જરા ખડબચડી છે, તે સિવાયની સાતે ય શુદ્ધ ગાલગાન્ત પ્લવંગમની છે. તેને રેખતા કહેલ છે તે ઉર્દૂ કાવ્યપરંપરાનો શબ્દ છે. પહેલાં ઉર્દૂ ભાષાને રેખતા કહેતા. આ ફારસી શબ્દ રેખ્તન રેડવું ક્રિયાપદ ઉપરથી આવેલ છે. એક વસ્તુમાં બીજી રેડવાથી બન્નેનું મિશ્રણ થાય છે તેથી રેખતાનો અર્થ પછી મિશ્રભાષા થઈ. ફારસીઅંગ્રેજી કોષ (Persian English Dictionary by Staingass P. 601) 'ઝબાની રેખતા'નો અર્થ મિશ્રભાષા (a mixed language) અને પછી હિન્દુસ્તાની ભાષા એવો આપે છે. તે ઉપરથી આગળ જતાં ઉર્દૂકવિતા એવો એનો અર્થ થયો. ઉર્દૂસાહિત્યના ઇતિહાસના અંગ્રેજી પુસ્તકમાં રેખતાનો અર્થવિસ્તાર વિગતવાર આપેલો છે: "રેખતા એ ફારસી શબ્દ છે અને તેનો અર્થ 'રેડેલું' એવો થાય છે. ઈરાનના સાહિત્યમાં આનો કશો અર્થ થતો નથી, પણ હિંદુસ્તાનમાં, ઉર્દૂની સાહિત્યભાષા, એટલે કાવ્યની ભાષા, અથવા ઉર્દૂકવિતા માટે એ શબ્દ વપરાતો હતો. ઘણીવાર તેનો અર્થ ગઝલ અથવા ગઝલની બેત એવો થતો. નાસિખ (મૃત્યુ ઈ. સ. ૧૮૩૮)ના સમયમાં લખનૌના કવિએ.એ રેખતા શબ્દ છોડી દીધો અને ભાષાને માટે ઉર્દૂ અને કાવ્યને માટે ગઝલ

શબ્દ વાપરવા માંડ્યો. દિલ્હીમાં બળવાના સમય સુધી રેખતા શબ્દ વપરાતો રહ્યો. રેખતા સંબંધી જુદાજુદા ખુલાસા આપવામાં આવે છે:

૧ એનો અર્થ બે ભાષાની કડી એવો થાય છે, જેમકે, એક પંક્તિ ફારસીની અને એક આરબીની હોય, અથવા એક ફારસીની અને એક ઉર્દૂની. ઉત્તર હિંદની જૂનામાં જૂની આ જાતની કવિતાને ઘણીવાર રેખતા કહેતા. એકવાર એ નામ અપાયા પછી ચાલુ રહ્યું.

૨ એનો અર્થ 'ભ્રષ્ટ' થતો હતો અને ભ્રષ્ટ અને હલકી ઉર્દૂને આ નામ અપાતું.

૩ ઉર્દૂને રેખતા કહેતા, કારણકે એની રચનામાં હિંદીમાં આરબી અને ફારસી શબ્દો રેડવામાં આવતા.

× Rekhta is a Persian word meaning 'Poured'. In Persia it has no literary significance, but in India it was used for the Urdu literary language, i. e the language of poetry, or for Urdu poetry itself. Often it had the sense of gazal or couplet in a gazal. In the time of Nasikh (death 1838) Lucknow poets gave up the word rekhta and began to use 'Urdu' for the language and 'gazal,' a word occasionally found in the eighteenth century, for the poem. In Delhi rekhta continued in use down to the mutiny. Various explanations of rekhta are given.

1. It meant 'verse' in two languages, e. g. one line Persian and one Arabic, or one Persian and one Urdu. The earliest verse in North India was sometimes of this kind and was called rekhta. The Name once given remained.

2 It meant 'fallen' and 'Urdu,' supposed to be fallen and worthless, received the name.

Urdu was called rekhta because it consisted of Hindi into which, Arabic and Persian words had been 'poured'

4. It is a musical term introduced by Amir Khusrau to mean a harmonising of Hindi words with Persion melodies.

રેખતા સંબંધી આ પ્રમાણો શોધી આપવા માટે હું મારા સહાધ્યાપક પ્રો. રહેમાનનો ઋણી છું.

૪ એ સંગીતનો શબ્દ છે અને તેમાં હિંદી શબ્દોનો ફારસી ગતો સાથે મેળ મેળવેલો છે એવા અર્થમાં અમીર ખુશરૂએ એ શબ્દ દાખલ કર્યો. અહીં બીજો અર્થ આપેલો છે તેમાં રેખતા સંબંધી હીણો વિચાર દર્શાવેલો છે, પણ સારા કવિઓએ પણ રેખતા તરફ બહુમાન દર્શાવેલું છે, દિવાને ગાલિબમાં કહેલું છે:

तर्ज़े बेदिलमें रेखता कहना
असदुल्लाखां कयामत है ।

અસદુલ્લાખાં એ ગાલિબનું જ નામ છે તે કહે છે કે બેદિલ કવિની તર્જમાં રેખતા કહેવા તે બહુ મુશ્કેલ છે.

ઉપરના રાસમાં નયસુંદરે જેજે રેખતા આપેલા છે તે બધા અવતરણચિહ્નમાં છે અને ઉર્દૂ કે હિંદીમાંથી ઉતારેલા હોય એવા જણાય છે. અર્થાત્ ઉર્દૂ કવિતાના અર્થમાં કે ઉર્દૂ કવિતાના છંદમાં એવો એનો અર્થ અહીં થાય. દયારામે કેટલીક કવિતા ઉર્દૂમાં લખી છે. તેના ઉપર પણ "પદ: રાહ: ગઝલ રેખતા" એમ લખેલું મળી આવે છે (દયારામ રસસુધા. પૃ. ૧૮૭,૮૮,૮૯.) ભવાઈમાં પણ રેખતા ગવાય છે અને કે. હ. ધ્રુવે * અને નર્મદે * ગુજરાતીમાં રેખતા લખેલા છે. અર્થાત્ ઉર્દૂમાંથી લીધેલી ગતો માટે એ શબ્દ પછી રૂઢ થઈ ગયો જણાય છે. કવિ કૃષ્ણરામે કળિકાળના વર્ણનના ગરબામાં ફરિયાદ કરેલ

ફારશિયોના હરફ વસ્યા વિપ્રની વાણે
ગજલ રેખતા તરફ. ગમતા દીઠા ગાણે.

બૃ. કા. દો. ૧,૭૪૯

આ ફરિયાદમાં આવતા શબ્દો ગજલરેખતા બરાબર/દયારામનાં પદોમાં મળી આવે છે. આ કવિનું કાવ્ય આપતાં નીચે ચરણટિપ્પણ આપ્યું છે (એજન પૃ. ૭૪૬) કે આ કવિ દયારામના "સમકાલીન પ્રતિસ્પર્ધી" હતા. એટલે આ "ગજલરેખતા"નો કટાક્ષ કદાચ દયારામ 'વિપ્રની' સામે જ

---

* કે. હ. ધ્રુવનું પ્રસિદ્ધ 'રંગીલા રૂમઝી સિપાઈ' રેખતા તરીકે વાંચ્યાનું સ્મરણ છે, એકે સાહિત્ય અને વિવેચન ભા. ૧ પૃ. ૨૮મે છંદના કે રાગના નામ વિના છપાયું છે. નર્મદના રેખતા માટે જુઓ નર્મકવિતા પૃ. ૬૭૮, ૭૫૫, ૨૧૫ વગેરે. આમાં પૃ. ૨૧૫ ઉપરની પ્રસિદ્ધ "મળા પૂરી ખીલી ચંદ" વાળી રચના "રંગીલા રૂમઝી સિપાઈ" બન્ને એક જ ઢાળે ગવાય છે.

હોય. પણ ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ જોતાં વિપ્રેતર જૈન કવિઓ પણ ફારસીની અસરથી મુક્ત રહ્યા નથી.

પ્લવંગમમાંથી કેટલી દેશીઓ નિષ્પન્ન થઈ છે તેનું નિરૂપણ હવે પછી કરવાનો છું, પણ બીજી કેટલીક રચનાઓનો અહીં નિર્દેશ કરીશ. આ રચનાઓ લલકારાય છે, પણ તેનો લલકાર ભાટચારણો કવિત કે મનહરને લલકારે છે તેવો છે, દેશી જેવા રાગનું ગાન નથી, એટલે એને અહીં જ નોંધું છું. એમાંની પહેલી કૃતિ ઋષભદાસકૃત શ્રી કુમારપાળરાસ (સં. ૧૬૭૦)માં આવે છે. હું એક દૃષ્ટાંત ઉતારું છું:

અથ ફુનિહાં

ખેર ખેર દહઇત કંઈ ઠાકુર લુસણો
દહંત નારી કુનારી (કે) ખેર ખેર રૂસણો
[ફુનિ ફુનિ હાં (હાં) ભાઈ] ગર્ભાઓ બદ્દલ દહંત કઈ પંચઈ બઇસણો
દહંત શોકડી શાલ કઈ ગુંમડ આસણો
સીહન કઈ સરિ સલ્લકઈ મેહા ગંજણો.
ભૂપતિ કે સરીસલ, રણઇ દલ ભંજણો.
શાલતણી ખિણઅણિ કે તાજ્યે તાંજણો
[ફુનિ ફુનિ હાં (હાં) ભાઈ] કામનીકે સિરિસલ્લકઈ લુંછન લાજણો

(આ. કા. મ. મૌ. ૮. પૃ. ૫૫)

આજ કાવ્યમાં અન્યત્ર (પૃ. ૭૪) પણ આવી 'ફુનિહાં'ની કૃતિ છે. આને ફુનિહાં કહેવાનું કારણ પણ ઉપરના અવતરણમાંથી સ્પષ્ટ થયું હશે. આ કડીની ચોથી પંક્તિ લલકારતા પહેલાં કૌંસમાં આપેલા શબ્દો ગદ્યની જ પેઠે ઉચ્ચારાઈ પછી કાવ્યપંક્તિનું લલકારયુક્ત પઠન થતું હશે. અત્યારે પણ એવાં પઠનો આપણે સાંભળીએ છીએ. એ ગદ્ય ઉચ્ચારણ કાવ્યપઠનનો વેગ મેળવવા થતું, જેમ ખેલાડી બોલ ફેંકવા પહેલાં, ફેંકવાની હદ આગળથી દોડતો આવે છે તેમ. આ 'ફુનિ' શબ્દ સંસ્કૃત 'પુનઃ'માંથી આવેલો જણાય છે. અત્યારે પણ દૂહા લલકારતાં દૂહાના ચરણ પહેલાં 'પણ' શબ્દ એક કે બે વાર બોલાય છે. કેટલીક કૃતિઓમાં આવાં ગદ્ય પઠનો કા૦ ને વળગાડેલાં હોય છે. અત્યારે પણ હિંદીઓ આવાં ફુનિહાં જેવાં ઉચ્ચારણો કોઈ કોઈ કૃતિઓમાં કરે છે એવું સ્મરણ છે.

આવી બીજી પ્લવંગમનિષ્પન્ન રચના કવિ રાજેમાં મળે છે.

* જ્ઞાનચુસરા–ચાલ ઝરતી (ભાખા ગુજરાતી)

સતગુરુને પરતાપ સંભારું શામને,
એ છબીલડીએ જશ ગાઉ, સુધારે કામનેઃ
કેહે રાજે રઘુનાથ હ્રદેમાં રાખીએ,
એ ભગત આપ ભગવંત ભવોભવ દાખીએ.

(પ્રા. કા. મુ. ૫, પૃ. ૬)

આમાં કાવ્યપઠનની પહેલાં 'એ' આવે છે તે પઠન બહારથી પઠનને વેગ આપવા આવે છે. કેટલાક ફાગુમાં પરિચ્છેદના પ્રારંભમાં 'એહ' જેવું આવતું હતું તેવું આ છે. રચના ઉપરનું નામ સ્પષ્ટ રીતે હિંદી જણાય છે. અને ભાખા ગુજરાતી લખ્યું છે તે પણ મૂળ રચના ગુજરાતી સિવાયના કોઈ સાહિત્યની હશે એમ સૂચવે છે. આ રચના સાથે પ્રા. કા મુ.ના સંપાદક એક બીજી રચનાને સરખાવે છે:

મસ્તાના મન મારી, ગયા મન બીચહૂં,
સાહેબ નામ સંભારી, પરા નહિં કીચહૂં;
આઠ પ્રહર ઘમસાન, લડાઈ શૂરને,
[અરે હોં હોં પ્રયાગ] સકલ વાસના મારી હઠાઈ પૂરને.

આ પણ શુદ્ધ પ્લવંગમરચના છે અને માત્ર છેલ્લી પંક્તિ પહેલાં લલકારને આદ્યવેગ આપવા કૌંસમાં મૂકેલા શબ્દો આવે છે. 'ફુનિદા' શબ્દો, પ્રયાગદાસ પોતે હિંદી છે, રાજેની કૃતિ ઉપર જે છંદનું નામ છે તે હિંદી જણાય છે, એ સર્વ જોતાં આ રચના મૂળ હિંદીમાંથી આપણા કવિઓએ અપનાવી હશે એમ અનુમાન થાય છે.

૨૪ માત્રાના રોળા પછી ૩૨ માત્રાના સવૈયાની રચનાઓ આવે. હું આગળ બતાવી ગયો તેમ ૩૧સો સવૈયો, ત્રીશ માત્રાનો ચૌબોલો, ૨૮ અને ૨૭ માત્રાનો ચોપાયો, દોહરા અને સોરઠાની દ્વિપદી, ઉલ્લાલો, તેમ જ મરહઠ્ઠા પદ્માવતી ત્રિભંગી લીલાવતી દુમિલા વગેરે બધી રચનાઓ સવૈયામાંથી જ નિષ્પન્ન થાય છે. આપણા જાતિબદ્ધ ગ્રંથોમાં એક કે બીજે નામે આ રચનાઓ વપરાય છે, અને તેમાં જાતિરચના તરીકે આપણા કવિઓએ કશો વિકાસ સાધેલો નથી.

---

* એજન પૃ. ૨૧ ઉપર ચુસરા–સુઘાગી નામ નીચે આપેલ છે તે પણ પ્લવંગમ જ છે કર સુહાગી શામ સનેહી એક તું. વગેરે.

આ બધા છંદો જુદીજુદી જગાએ શોધવા જવાને બદલે સૌથી વધારે વૈવિધ્યથી વપરાયા હોય એવાં થોડાં સ્થાનો જોવાં વધારે સુકર છે. આને માટે આપણે પહેલાં રણમલ્લછંદ અને પ્રબોધચિંતામણી પસંદ કરીએ. સર્વપાનિષ્પન્ન રચનાઓમાં બન્નેએ દુમિલા આપેલ છે. (પ્રા. ગુ. કા. પૃ. ૧૧. અને ૧૮૯.) બન્ને પ્રયોગો દલપતપિંગલના દુમિલા સાથે બંધ બેસી રહે છે. પ્રબોધચિંતામણીના પ્રયોગમાં એક વિશેષતા એ છે કે તેમાં અંતે સર્વત્ર અનુસ્વાર આવે છે. પણ તેમાં કશું મહત્ત્વ નથી. તે ઉપરાંત બન્નેમાં ઢાંઢકીને નામે એક રચના આપેલી છે, તે કે. હ. ધ્રુવે કહ્યા પ્રમાણે મરહટ્ઠા જ છે, પણ તેમાં ફેર એટલો છે કે મરહટ્ઠામાં, દલપતપિંગલમાં (પૃ. ૧૮) આપ્યા પ્રમાણે જે આંતરપ્રાસ આવે છે તે આમાં નથી.

ઢાંઢકી

ગદ્દલીભલ્લ સેરબયા બંગાલી મૂંગલ્લ મહા મલિક્ક
ઈડર અદ્ધર સિકપરિ રણથંભરિ તલિ તરવરઈ તુરક્ક
ઢક્કારવિ વિક્કટ બહકટિ ચલ્લઈ; ખુલ્લઈ બિરદ બહુત્ત
સુરતાણુ સરિસ સિલ્લાર સિપાહી સવિ મિલિ સમરિ પુહુત્ત.

પ્રા ગુ કા. પૃ. ૯–૧૦.

આમાં આંતરપ્રાસ નથી. જો કે ચારણી રચનાઓમાં પુષ્કળ આવે છે તેવી ઝડઝમક છે. ધત્તામાં મરહટ્ઠા વપરાતો જોયો છે અને ત્યાં તે દ્વિપદી હતી; અહીં તે ચાર ચરણનો છંદ બને છે, અને આંતરપ્રાસ છોડી દે છે. આ પછી આપણે શામળને પ્રતિનિધિ તરીકે લઈએ.

શામળ સામાન્ય રીતે લાંબી વાર્તામાં પણ મુખ્યત્વે દોહરા ચોપાઈ જ વાપરે છે, ક્વચિત્ છપ્પા સાથે હોય છે; પણ અંગદવિષ્ટિ અને રાવણ-મંદોદરીસંવાદમાં તેણે છન્દોવૈવિધ્ય દર્શાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો જણાય છે. આ બન્નેમાં તેણે અન્યત્ર પુષ્કળ વાપરેલી ચોપાઈ નથી, અને દોહરા અને છપ્પા ઉપરાંત તેમાં બીજા પ્રયોગો છે. અંગદવિષ્ટિમાં ૪૪ અને ૪૯થી ૫૪ કડીઓ સવૈયાની છે. આપણે એક જ દૃષ્ટાન્ત લઈએ:

સવૈયો

અંગદ : હુકમ હોય હજુરી કેરો, શોષી નાંખું આખો સાયર
હુકમ હોય હજુરી કેરો, મહાકામ કરવા છું આયર

હુકમ હોય હજુરી કેરો, જુધે જોર કરૂં ત્યાં જાહર
કાસદકામ સોપ્યું કયમ મુજને, છેક મુને કેમ કીધો કાયર

બૃ. કા. દો. ૧. પૃ. ૪૩૫

રાવણમંદોદરીસંવાદમાં પણ સવૈયો છે. આ ઉપરાંત ગુજરાતીમાં બહુ ઓછો વપરાયેલો ચોબોલો પણ છે.

ચોબોલો

અંગદ : મંત્રી તે પુણ્યવંતા પૂરણ, ઘર બેઠા લખ લૂટે છે,
શ્રી દશરથના નંદન સાથે, ધારા વેદની છૂટે છે;
લાયક લીલા લક્ષ્મણ સાથે અમૃતના ઘન ઊઠે છે.
અભાગિયો અક્કરમી અંગદ રત્ન પથ્થરશું કૂટે છે.

એજન પૃ. ૪૫૬–૫૭

શામળની બીજી રચનાઓ રહેવા દઈ, ચતુષ્કલ સંધિની રચનાઓ જ આગળ જોઈએ. તેની વિદ્યાવિલાસિનીની વાર્તામાં એક ઇન્દ્રવિજય પણ આવે છે:

ઇન્દ્રવિજય

ફૂલકી બાસ બની એક સુંદર, હાથમેં ફૂલ લીયે જ્યું ખરી હે,
ફૂલકી સાડી ને ફૂલકી ચોલી, ફૂલમેં બાસ સુબાસ ભરી હે;
નેન ભયે દો ફૂલ ગુલાબકે, નાસીકા ફૂલકી કાચી કલી હે,
સામલ કહે એ ફૂલકી ફૂલસું, ફૂલમે આપ બિધાતા ધરી હે.

બૃ. કા. દો. ૩, ૨૭૦

આ આવૃત્તસંધિવાળો અક્ષરમેળ છે, અને સવૈયાનો જ લગાત્મક પ્રકાર છે. દલપતરામ પ્રમાણે તેની ઉત્થાપનિકા

ઈન્દ્રવિજય : ગાલલ ગાલલ ગાલલ ગાલલ । ગાલલ ગાલલ ગાલલ ગાગા એમ થાય. આ આખો પ્રબન્ધ ગુજરાતીમાં છે, અને આ એક જ છન્દ હિંદીમાં આવે છે એ બતાવે છે કે શામળે એ છંદ હિંદીમાંથી લીધો છે અને હિંદી કાવ્યરચના ઉપરનું પોતાનું પ્રભુત્વ બતાવવા તે તેણે અહીં મૂકેલો છે.* છન્દની દષ્ટિએ જોતાં આમાં ભૂલો છે. પણ શામળની છન્દની સફાઈ સર્વત્ર એવી જ છે. તેણે ખૂબ વાપરેલી એવી દોહરા ચોપાઇ છપ્પારચનાઓ પણ નિર્દોષ નથી. અને છતાં એક સામાન્ય

* અખાએ વાપરેલો ઇન્દ્રવિજય પણ હિંદીમાં છે. જુઓ 'અખો (એક અધ્યયન)' પૃ. ૧૯૯.

સરાસરી વ્યવહારનિર્વાહ્ય રચનાકૌશલ્ય એનામાં છે, એના લાંબા પરિચ્છેદો એોઘબદ્ધ પ્રવાહમાં વહી શકે છે.

દયારામ મત્તગયંદ છંદ કહે છે તે ઇન્દ્રવિજય જ છે. દલપતરામ તેનો પર્યાય તરીકે ઉલ્લેખ કરે છે. શામળનું શૈથિલ્ય તેમાં કયાંઇ નથી.

સાધન ભર્ત્ત કિયો પરિપૂરન સૌભરિ સંગસુ દૂર રહ્યોં હેં
સંગ સુચે પ્રિય વ્રત કિયો ગઉદાંન દિયો નૃગ બ્હૌત કહ્યો હેં
યજ્ઞ યજન્નતિ પ્રાચિન બર્હિશ કૌશિક બ્હો તપ કષ્ટ સહ્યોં હેં
તાસુ ભયેં બિપરીત સબે ફલ નાથ દયા તુંમ હાથ લહ્યોં હેં
દયારામકૃત કાવ્યમણિમાલા ભા. ૧ પૃ ૧૧૫

અહીં પણ ભાષા હિંદી છે તે સૂચવે છે કે આ છંદ આપણે હિંદીમાંથી લીધો હોય.

મરહઠ્ઠા, પદ્માવતી ત્રિભંગી, દુમિલા જેવી આંતરપ્રાસની કારીગરીવાળી સવૈયાની રચનાએ પ્રાચીન ગુજરાતીમાં બહુ અજમાવાઈ જણાતી નથી. મને શ્રી કેશરાજ મુનિકૃત શ્રી રામયશોરસાયનરાસમાંથી ત્રિભંગીનો પ્રયોગ મળે છે:

છંદ

વાનર અતિ જોસે, ભર્યા અપસોસે, હોઠ મસોસે, વલિ આયા,
સુગ્રીવ ભરોસેં, સમ સંતોસે, ભરિયા રોસે, વરદાયા,
રાક્ષસને કોશેં, સતી સદોસેં, લંક મસોસે, રે ભાયા
સ્વામીને તોસેં, સદા નિદોસેં, રાવણ ખોસેં, રઘુજાયા ૧
આ. કા. મ. મૌ. ૨. પૃ. ૨૪૧

વિમલપ્રબંધ પૃ. ૨૦૪મે છંદ કડી ૯૮થી આવે છે તે પણ ત્રિભંગી છે. સદ્‌ભાગ્યે આવી, અર્થને ભોગે કેવળ પ્રાસો મેળવવાની રચનાનો હિંદી સાહિત્યમાં જેવો મોહ હતો તેવો મોહ પ્રાચીન ગુજરાતી કવિતામાં પણ ન હતો, અત્યારે તો નથી જ.

સવૈયાનું આ બધી રચનાએ કરતાં વધારે વપરાયેલું અને વિપુલ પ્રયોગક્ષમ સ્વરૂપ તે ગોપાયાતું છે. આપણે જોઈ ગયા તેમ તેમાં સાત ચતુષ્કલ સંધિઓ આવે છે અર્થાત્ આઠમો સંધિ અનક્ષર રહે છે. તેમાં એક પ્રાસબદ્ધ બે પંક્તિએ કડી થાય છે એવું દલપતપિંગલમાં પણ સ્વીકારેલું છે. ચોપાઈ અને રોળામાં જેમ અંત્ય સંધિ પ્લુતબદ્ધ ગાલ

રૂપ પામે છે, તેવું ચોપાયામાં પણ થાય છે. કદાચ આ ચોપાયો વિપુલતાની દૃષ્ટિએ ચોપાઈ જેટલો જ વ્યાપક ગણાય. દેશીઓમાં તે ખૂબ વપરાયો છે પણ જાતિરચના તરીકે પણ ખૂબ વપરાયો છે. એનું એક અત્યંત લોકપ્રિય રૂપ તે પવાડુ છે. કાન્હડદે પ્રબન્ધમાં પવાડુ પુષ્કળ આવે છે. તે સિવાય પણ અનેક પ્રબન્ધોમાં તે વપરાય છે. કાન્હડદે પ્રબન્ધ (સં. ૧૫૧૨)માંથી તેનાં ૨૮ માત્રાના અને ૨૭ માત્રાના એમ બન્ને રૂપોનાં દૃષ્ટાન્તો લઈએ. કાન્હડદે પ્રબન્ધના બીજા ખંડમાંથી બે પાસપાસેની કડીઓ લઉં છું:

ગમિ ગમિ મારેવા લાગા, મલિક સવે વચિ કીધા;
અંગે અંગિ બિહુ દલ સાહ્મા મલિકિ ઉથલ્લા દીધા. ૫૧
સીગિણિ ગણ સપરાણા ગાજઇ; સાહ્મા આવઇ તીરિ;
ઊડઇ લોહ વીજ જિમ ઝબકઇ; ભડઇ મોટા પીર. ૫૨

અહી આવતો પવાડુ શબ્દ આ પ્રકારની રચના માટે ઘણીવાર વપરાય છે. હીરાણંદસૂરિના વિદ્યાવિલાસપવાડુ (સં. ૧૪૮૫)માં પણ પવાડુ આ જ રચના છે:

તીણિ નયરિ સુરસુંદર રાજા તસુ ઘરિ કમલા રાણી
સોહગ-સુંદરિ તાસ તણી ધૂઅ રૂપિઇં રંભ સમાણી
સોલ કલા-સુંદરી સસિવયણી ચંપકવન્ની બાલ
કાજલ શામલ લહકઈ વેણી ચંચલ નયણ વિસાલ।

આપણા કવિઓ ખં. ૧ પૃ. ૩૪૧

રૂપચંદકુંવરરાસમાં આવતી આવી જ ૨૮-૨૭ માત્રાની રચનાને 'ઢાળ-વિદ્યા વિલાસના પવાડાની' કહેલી છે. સીતાહરણમાં પવાડુ છે તે પણ આ જ રચના છે. છતાં પવાડુ એ છન્દનું નામ નથી, પણ વસ્તુના પ્રકારનું નામ છે. પવાડુ, પંડિત બહેચરદાસજી કહે છે તેમ, સંસ્કૃત प्रवाद ઉપરથી આવેલો જણાય છે અને તેનો અર્થ પરાક્રમનું કથન એવો થાય* એટલે પરાક્રમના કથન માટે યોજાયેલો એ શબ્દ એ કથન માટે અનુકૂળ પડી પુષ્કળ વપરાયેલા એના છન્દનો સૂચક બન્યો. મરાઠીમાં પવાડા છે તે પણ આ અર્થ સાથે અનુકૂળ આવે છે. અને છતાં બધા પવાડા આ જ છન્દોરચનાના નથી. વિમલપ્રબન્ધમાં પૃ. ૧૦૫ અને ૧૯૫ ઉપર ઢાલ લૌકિક પવાડાની છે તે આનાથી ભિન્ન છે, ગીત છે, જાતિ નથી. કૃષ્ણલીલાકાવ્યમાં 'ચાલ્ય પવાડો' છે (પૃ. ૨૧૮-૨૨૧)

---

*પ્રબોધચિન્તામણિમાં આ શબ્દ આ જ અર્થમાં વપરાયો છે.

पुत्र पवाडा सम्भली आणन्दिउ नरनाह

પ્રાચીન ગુર્જર કાવ્ય પૃ. ૧૨૭

તે આવી રચના નથી. તેને કહેવી હોય તો તે તોટકની ચાલ કહેવી જોઈએ, અને એ પોડશી રચના છે:

ચાલ્ય પવાડો

મન્ય રીશ માહા ભડય કેડગ મહ્યા
પુર બાહારે બીછે બીંછ ગીહ્યા
દશ અક્ષૌહિણી સમદર બાણે ગણું
તે ઉપરંય સેન ઈશાન તણું ૫૭

આ ઉપરથી જણાય છે કે મૂળ તો પવાડુ અમુક વીરપ્રધાન કાવ્યવસ્તુનું નામ હતું, પછી એ છન્દનું સૂચક બન્યું. આ ચોપાયાની રચનાનો પ્રયોગ કવિ રાજે 'સુધારા ચાલ'ના નામે કરે છે.

સૂતાં બાલક જગાડી કુકુના, ચુંહુંટી દેઈ રોવરાવે
કુકુનાં વાછરૂ છોડી ગેહેલે, ગાઈઓને ધવરાવે
કુકુનાં દોટ છીંદણીઆં પાડે, કુકુના આંબળે કાન,
રાજેના પ્રભુ અંતરજાંગી, એમ કરે કહીં તાન.

પ્રા. કા. સુ. ભા. ૩ પૃ. ૨૦૭.

કડીએ કડીએ કવિના નામની છાપ છે એટલે તેની યોજનામાં ચાર પંક્તિની કડી થાય છે એ સ્પષ્ટ છે. અહીં અંત્ય ચતુષ્કલ વિકલ્પે પ્લુતબાહ્ય ગાલ થાય છે. ખરી રીતે આપણે જેમ બત્રીસા અને એકત્રીસા સવૈયા સ્વીકારીએ છીએ તેમ અઠ્ઠાવીસા અને સત્તાવીસા ચોપાયા, ચોવીસા અને ત્રેવીસા રોળા; અને ષોડશી અને પંચદશી ચોપાઈ સ્વીકારવી જોઈએ.

આ ચોપાયાને કોઈ કોઈ જગાએ ચોપાઈ દાવટી કહેલી છે. કૃષ્ણલીલાકાવ્યમાં પૃ. ૨૨૮મે 'દાવડી ચોપૈ' આપી છે ત્યાં આ ૨૮સો અને ૨૭સો ચોપાયો જ છે. ઉપાહરણમાં પૃ. ૩૧૪મે દાબટ ચૂપઇ છે એ પણ એ જ છંદ છે. * દાવટીનો અર્થ (દ્વિરાવૃત્ત) બેવડી એવો થાય.

* દ્વિજકવિ વૈકુંઠવિરચિત ભીષ્મપર્વમાં પણ ચોપાઈ દાવટીમાં આ રચના આવે છે પણ ત્યાં એક બીજા પ્રકારની રચના (દાલદાદા દાલદાદા દાલદા'। દા/ગા લ ને પણ એ જ નામ આપેલું છે. એ રીતે જોતાં પછીથી દેશીબદ્ધ કડવામાં જે બે રચનાઓ ઢાળને નામે પ્રસિદ્ધ થઇ છે તે જ બે રચનાઓને અહીં ચોપાઈ દાવટી કહી છે એમ જણાય છે.

ચોપાઈમાં ચાર ચતુષ્કલો છે, આમાં સાત છે એ ઉપરથી એને એવડી ચોપાઈ કહેલી હોય એમ જણાય છે.

દયારામ આ ચોપાયારચના દુવૈયાછંદને નામે પ્રયોજે છે. આ દુવૈયા નામ દલપતપિંગલમાં નથી મળતું પણ હિંદી છન્દઃપ્રભાકરમાં 'દોવૈ' (પૃ. ૬૯) મળે છે. ત્યાં તેનું સ્વરૂપ ૧૬-૧૨ અંતે કર્ણ (=બે ગુરુ) એમ આપેલું છે, પણ એક ગુરુ પણ ચાલે એમ દર્શાવેલું છે. પણ દયારામ ૨૭સી ૨૮સી બન્ને રચનાઓ દુવૈયા નામથી વાપરે છે.

જયશ્રી વલ્લભહરિ હરિવલ્લભશ્રી મ્હાપ્રભુ વાગીશ
શ્રીકૃષ્ણાનન વિશ્વાનર પરમાનંદ મ્હાલક્ષ્મીશ

દયારામકૃત કાવ્યમણિમાલા ભા. ૩ જો પૃ. ૯૯

કુરંગાક્ષી કમલાક્ષી કામલતા કંદર્પા રંગા
કેતકી માલતી માધવી મુગ્ધા મંજુકી માનની ગંગા.

એજન પૃ. ૧૦૭

જયશ્રીવાળી પંક્તિઓ ૨૭ માત્રાની છે, કુરંગાક્ષી૦ ૨૮ માત્રાની છે. આ રચનાને અંતે જી લગાડયા પછી પણ દયારામ તેને 'દુવઇયા' જ કહે છે.

પ્રથમ નમન ગુરુગોવિંદને કહી ટાળું સહુની ભ્રાંતિ જી
નારદ શ્રવણ ભક્ત વિવાદે પ્રતિપાદન સિદ્ધાંત જી ૧

દૂર વેદિયા તે એમ બોલે કર્મે કર્મ મુકાય જી
પંકે લેપ્યું અંગ હોય જડ પંકે કેમ ધોવાય જી ૨

દયારામકૃત કાવ્યમણિમાલા ભા. ૨ પૃ. ૨૨૫, ૨૨૯

અહીં માત્ર જી વધારે છે. એમ અક્ષર વધાર્યા પછી રચનાને એની એ ગણવી એ મને શાસ્ત્રશુદ્ધ જણાતું નથી. ખરી રીતે એ જાતિ પછી દેશી બની જાય છે એમ ગણવું જોઈએ.

સત્તાવીસા ચોપાયામાંથી દોહરા નિષ્પન્ન થાય છે તે હું આગળ (પૃ. ૧૨૧) કહી ગયો છું. પ્રાચીન ગુજરાતી સાહિત્યમાં દોહરાનો વપરાટ ઘણો બહોળો છે, એ હવે કહેવાની ભાગ્યે જ જરૂર હોય. પ્લવંગમ, રોળા, વગેરે રચનાએામાં જેમ ગુજરાતી સાહિત્યે ગુર્વન્ત રચનાનો પક્ષપાત બતાવ્યો છે, તેમ દોહરામાં પણ થએલું છે. દોહરામાં આપણે

સર્વ કવિઓમાં શામળને પ્રતિનિધિ ગણી શકીએ, અને તેની બધી કૃતિઓમાં મદનમોહનાને તેની પકવ કાવ્યશક્તિનું ફળ ગણી શકીએ. એ વાર્તામાં અંતે એક સાથે ૧૨૪ દોહરા આવે છે. તેની ગણતરી કરી જોતાં નીચે પ્રમાણે અંતવાળાં એકી ચરણો મને જણાયાં છે:

દાલલલ	લલલગા	ગાલગા
૧૧	૨૬	૨૦૧ = ૨૪૮

આ ઉપરથી ગુર્વન્ત ચરણાન્ત તરફ ગુજરાતીનું કેટલું પ્રબળ વલણ છે તેની ખાતરી થશે. સાખી એ દોહરાનું વધારે ગેય રૂપ છે છતાં તેનું શુદ્ધ ધ્વનિસ્વરૂપ લગભગ સચવાઈ રહ્યું છે એટલે સાખીને પણ દોહરો જ ગણવી જોઈએ. પ્રાચીન ગુજરાતીમાં સુંદર સાખીઓ રચાઈ છે. સંસ્કૃતમાં એક સુભાષિત માટે જેટલો અનુષ્ટપ અનુકૂળ છે તેટલો મધ્યાકાલીન ગુજરાતીમાં દોહરો છે. પ્રવાહબદ્ધ પ્રબન્ધમાં જેટલો તેનો ઉપયોગ થયો છે તેટલો છૂટક મુક્તક તરીકે પણ તેનો ઉપયોગ થયો છે. ભક્તોએ અને જ્ઞાનીઓએ પણ સાખીઓ ગાઈ છે. અખાની રાજેની તેમ રત્નાની સાખીઓ એકસરખી ચોટદાર અને રસદાર જણાશે.

દોહરાના એકી અને બેકી ચરણોને ઉલટાવવાથી થયેલો સોરઠો કે સોરઠી દૂહો એટલો વપરાયો નથી, પણ તેના પ્રયોગો મળી રહે છે. ભીમ હરિલીલા અને પ્રબોધપ્રકાશ બન્નેમાં સોરઠાને દૂહા કહે છે, અને દૂહાને પૂર્વછાયુ કહે છે. દૂહાને માટે આ શબ્દ વારંવાર વપરાય છે, પણ ખરી રીતે પૂર્વછાયુ એ પ્રબન્ધના અમુક અંગનું નામ છે, તે આગળ જોઈ ગયા. પછીથી એ કાવ્યખંડને માટે દૂહો જ વિશેષ વપરાતાં એ પૂર્વછાયુ ગણાવા લાગ્યો. આપણે ગયા પ્રકરણમાં જોઈ ગયા કે પૂર્વછાયુ હમેશાં દોહરામાં જ હોય એવો નિયમ નથી. આપણે ત્યાં જોયું કે શિવદાસકૃત પરશુરામાખ્યાનમાં પૂર્વછાયો છપ્પામાં પણ છે.

અહીં ચતુષ્કલસંધિરચનાઓ પૂરી કરી પંચકલ રચનાઓ લઈએ. આમાં ઝૂલણા પ્રસિદ્ધ છે. નરસિંહ મહેતાએ જે પ્રભાતિયાં ગાયાં છે તેમાંનાં ઘણાંખરાં ઝૂલણામાં છે–બધાં જ ઝૂલણામાં છે એમ નહિ કહી શકાય. શામળ જે મુખ્યત્વે દોહરા ચોપાઈ છપ્પામાં લખે છે તે પણ અંગદવિષ્ટિમાં અને રાવણમંદોદરીસંવાદમાં તેનો પ્રયોગ કરે છે. (બૃ. કા દો. ૧, ૪૩૨ અને ૪૯૫) જો કે રાવણમંદોદરી સંવાદમાં તેને ચોખરો કહે છે (એજન પૃ. ૪૯૫) અને ઝૂલણા પણ કહે છે (એજન પૃ. ૫૧૨) આ ઝૂલણાનો સૌથી પહેલો

પ્રયોગ, શ્રી કે. કા. શાસ્ત્રી બતાવે છે. (આ. ક. ૧, પૃ ૧૯૧) તેમ સૌથી પ્રથમ જિનેશ્વરસૂરિ દીક્ષાવિવાહવર્ણનારાસમાં છે. પણ તેની પંક્તિઓની પરીક્ષા કરતાં તેમાં હજી ઝૂલણાનું સ્વરૂપ પૂર્ણપણે સિદ્ધ થયેલું દેખાશે નહિ. આપણે એની ત્રણેક કડીઓ ઉતારીએ:

નગરુ મરુકોટ્ટુ મરુદેસ સિરિગર મઝ્ઝુ
સોહએ રયણ કંચણુ પહાણુ
જત્થ વજ્જંતિ નયભેરિ ભંકાર ઓ
પડિઉઅ નયરસ દિય એ ધસક્કે ૩

કંદદંસણં કલા કેલિઆ તાસુ
મહુરવાણી ય અમિયંઝરં તે
રેહએ તત્થ ભંડારિઉ રાઉ
પુંનિમચંદ જિમ નેમિચંદો ૪

સયલ જણનયણુ આણંદ અમિયં છડા
રૂવલાવન્ન સોહગ્ગ ચંદ
પણઇણી લખમિણી તાસુ વરકામિણિ
પવરગુણગણરયણુ અંગ થાણિ ૫

બાર પંચતાલ વિક્કમ્મ સંવચ્છરે
મગ્ગસિર સુદ્ધ એગારસીએ
લખમાએ વિહિ પુત્તુ ઉપન્નુ
નેમિચંદ કુલ મંડણઉ ૬

જૈ ઐ ગુ કા. સં. પૃ. ૨૨૪

આમાં કડી ૩ છે તેનો માત્રાવિન્યાસ સંપૂર્ણ ઝૂલણાનો છે. એટલે કે

દાલદા દાલદા દાલદા દાલદા
દાલદા દાલદા દાલદા ગા

આ પ્રમાણે તેની એક પંક્તિ થાય. અને સાધારણ રીતે આવી ચાર પંક્તિની એક કડી થાય. પણ આ 'વીવાહલુ'માં આની બબ્બે પંક્તિની એક કડી ગણી છે. એ પણ પ્રાચીન પરંપરા છે અને આપણે એને સ્વીકારી લઈશું. કડી ૩ ઝૂલણાની છે પણ તે પછીની કડીઓમાં પાંચમીનો અંત્ય ણિ ગુરુ કરવો પડે છે તેને આપણે અનિયમિતતા ન કહીએ. ૪થીમાં પુનિમચંદનો પુ ગુરુ કરવો પડે છે અને છઠ્ઠીમાં 'લખમા'નો લ ગુરુ કરવો પડે છે તે

વિશેષ નામો હોવાથી કવિએ આગંતિક ત્યાગે કરેલું છે એમ ગણી લઈએ. છઠ્ઠીમાં અંતે 'મંડણ'નો ણ ગુરુ કરવો પડે છે તે કર્ણકટુ હોવા છતાં નિભાવી લઈએ. પણ તે સિવાય જે કેટલાક ફેરફારો નજરે પડે છે, તે છન્દની વિશેષતા જેવા જણાય છે. કડી ૪થીમાં પૂર્વાર્ધના પહેલા યતિખંડમાં છેલ્લા પંચકલ દાલદા ને બદલે માત્ર 'તાસુ' છે, તેને પૂર્ણ પંચમાત્ર ગણવો જોઈએ. અર્થાત્ અંત્ય સુ ત્રણ માત્રાનો બને. ઉત્તરાર્ધમાં પણ એ જ સ્થાનનો 'રાઉ' પંચમાત્રક બને. પાંચમી કડીમાં પૂર્વાર્ધનો પ્રથમ યતિખંડ મૂલગણ પ્રમાણે એટલે કે બરાબર દાલદા છે જો કે 'અમિય'નો ય ગુરુ કરવો પડે છે, પણ તે પણ અવહટ્ઠ ભાષા પ્રમાણે 'અમિયચ્છડા' વાંચીએ તો કશી મુશ્કેલી ન પડે, પણ તેના ઉત્તરાર્ધમાં એ જ સ્થાનના દાલદાની જગાએ પાછો 'કાણિ' છે જેને પાંચ માત્રાનો કરવો પડે. ૬ઠ્ઠમાં પૂર્વાર્ધમાં એ સ્થાનનો પંચકલ બરાબર છે, પણ ઉત્તરાર્ધમાં પાછો એ જ સ્થાને પંચકલની જગાએ 'પન્નુ' આવે છે. આ પ્રમાણે એક જ સ્થાને દાલદાની જગાએ ગાલ આવે છે. એટલે શંકા રહે છે કે રચનારના મનમાં જ આવો કોઈ વિકલ્પ છે. સૌથી મહત્ત્વની વાત એ છે કે બધી ગુજરાતી માત્રામેળ રચનાઓ પ્રાસબદ્ધ હોય છે અને આમાં પ્રાસ નથી એ એક જ વસ્તુ આખી રચનાની કચાશ ગણાવા જેટલી મહત્ત્વની છે. અને છતાં ત્રીજી કડીની માત્રારચના મૂલગણની છે એમાં શંકા નથી. કોઈ પણ નવી કૃતિ રૂઢ થયા પહેલાં આ રીતે જ તે પ્રથમ દેખા દે છે. આ કૃતિ સં.૧૩૩૧ની આસપાસની ગણાય. (આ. ક. ૧,૧૯૦). આ પહેલાં પણ દાલદા બીજની રચનાએ પ્રાચીન ગુજરાતીમાં મળે છે. શ્રી. કે કા. શાસ્ત્રી જણાવે છે (આ. ક. ૧,૧૭૪) તેમ પ્રાચીન ગૂર્જરકાવ્યસંગ્રહમાં (પૃ ૨-૪) આવતા રેવંતગિરિરાસ (સં. ૧૨૮૦)ના બીજા કડવામાં એક મિશ્ર છન્દોરચના આવે છે, તેમાં પહેલી બે પંક્તિ બાદ કરતાં બાકીની ચાર દાલદાના આવર્તનોની છે. હ્રસ્વદીર્ઘની છૂટ લેવી પડે છે છતાં રચના ક્યાંકક્યાંક મધુર છે. એક દાખલો લઈએ :

જિમ જિમ ચડઈ તડિ કડણિ ગિરિનાર હ
તિમ તિમ ઊડઈ જણ ભવણસંસાર હ
જિમ જિમ સેઉજલુ અગિ પાલાટ એ
તિમ તિમ કલિમલુ સમલુ ઓહટ્ટ એ ૨

આ ગૂ. કા. સં. પૃ ૩

જિમનો પહેલો જિ ગુરુ કરવો પડે છે તે જિમ્મ જેવો ઉચ્ચાર કરીએ તો ઉચ્ચારણ અસ્વાભાવિક ન લાગે. આ રચના પ્રાસબદ્ધ છે, પણ આ ઝૂલણા નથી, પણ આગળ જોઈ ગયા તે કામિનીમોહન અથવા મદનાવતાર છે. તેમાં દાલદાનાં ચાર ચાર આવર્તનો છે. પણ આ ઝૂલણાનું વિશેષ લક્ષણ એ છે કે ચરણને અંતે તેમાં આઠમા પંચકલની જગાએ માત્ર ગા આવે છે અને એ પ્લુતબદ્ધ ચરણાંતવાળી રચના જ ગુજરાતીએ અપનાવી છે. પ્રાકૃતપૈંગલ (પૃ ૨૬૧ ઝુંલ્લણ છંદ)માં તેનો નિર્દેશ છે, પણ હેમચન્દ્રના છન્દોનુશાસનમાં તેનો ઉલ્લેખ નથી. શ્રી.શાસ્ત્રીએ બતાવ્યું છે તે પ્રમાણે ઝૂલણાનો પહેલો શુદ્ધ પ્રયોગ મેરુનંદનગણિના શ્રી જિનોદયસૂરિ-વિવાહલઉ ' (સં.૧૪૩૨)માં મળે છે. (આ. ક. ૧, ૨૮૯-૯૨) આપણે એક દાખલો લઈએ:

અત્થિ 'ગૂજ્જરધરા' સુંદરી સુંદરે
ઉરવરે રમણ હારોવમાણું
લચ્છિ-કેલિહરં નયરુ પલ્હણપુરં
સુરપુરં જેમ સિદ્ધાભિહાણું ૩

અહીં પણ ચારને બદલે બે પંક્તિથી કડી ગણી છે, પણ સ્વરૂપે તે શુદ્ધ ઝૂલણા છે. નરસિંહ મહેતા સં.૧૪૯૦ આસપાસ થયા ગણાય છે, તેની પહેલાં આપણને આ છંદ શુદ્ધરૂપે રૂઢ થયેલો મળી આવે છે.

આ રચના બીજાં નામથી પણ મળી આવે છે. પ્રાચીન કાવ્યસુધા ભા. ૫ મામાં રાજેની કૃતિઓ સંગ્રહાઈ છે તેમાં ઝૂલણાની જ ગણાય તેવી કૃતિઓ માંન સમો (પૃ. ૩૦) સવૈયા-ચાલ ચુતાલાની અને દાણ સમુ (પૃ. ૪૦) સવૈયા—ચાલ હંસની, એવે નામે આવે છે તે બન્ને ઝૂલણાની છે. ક્યાંક ફેર પડે છે તે એટલો જ કે ચરણના આદિમાં ક્યાંક નિસ્તાલ છૂટો દા આવે છે. દષ્ટાંતથી સ્પષ્ટ થશે:

(આતુ) વાટ જાતાં વહૂ વંગ લાગ્યું મૅાગે
માવજી મહીનાં દાંણ દાદી
શું કહું ગોકુલની ગોપીઓને જુણે
રીત આગળથી એ જ પાડી
માથે ચડાવૅાને મસ્ત કીધું કરે
વાધતી વીઠ્ઠુ વાત આડી

(પણ) દાસ રાજે પ્રભુ ગુઆલની કેહે નહી
જાઉ આંદાંથી તગે લાલ કાઠી ૧

પ્રા. કા. સુ. ૫, ૪૦

'કેહે' 'આંદાં' એ શબ્દો એક જ સ્વરના અને બબ્બે માત્રાના છે, 'ગુઆલની'નો ઉચ્ચાર 'ગ્વાલની' કરવાનો છે. એમ કરતાં રચના બહુ ખડબચડી નહિ લાગે. કયાંક દાલદા ને બદલે લદાદા આવે છે, કયાંક દાદાલ આવે છે, 'મહીનાં' લદાદા તે 'મધ્યે ચ' દાદાલ છે પણ એથી સાંધ બદલાતો નથી અને એટલો ફેર છન્દોમાં આવે છે અને પઠનમાં ચાલે છે. કડીએ કડીએ કવિના નામની છાપ છે એટલે ચાર પંક્તિની એક કડી થાય છે એ દેખીતું છે. રચના શુદ્ધ ઝૂલણાની ગણી શકાય.

આ ઝૂલણારચના કડવામાં આવતી દેશીઓમાં બહુ વપરાતી નથી. ભુજંગીની ચાલ વપરાય છે તે પણ ઓછી. દેશીઓમાં ઝૂલણા ઘણીવાર રાગ સિંધુડાને અનુકૂળ હોય એમ જણાય છે. યુદ્ધનાં વર્ણનોમાં સિંધુડો ઘણીવાર આવે છે અને તેમાં આ ઝૂલણાની પદરચના હોય છે. કડવાની દેશીમાં પણ આ રચનાનો પ્રયોગ ઘણીવાર થાય છે. એ સિવાય આ રચના બહુ વપરાતી નથી.

ત્રિકલ રચનાઓ પ્રબન્ધોમાં વપરાતી નથી. જીવરાપ ભટ્ટકૃત જીવરાજ શેઠની મુસાફરી 'હીરછંદની ચાલ'માં મળી આવે છે, પણ ત્યાં ચાલ શબ્દ છે એ બતાવે છે કે એ દેશીમાં છે, અને તેથી હું તેની ચર્ચા દેશીને અંગે કરીશ. પદો ગીતો અને ગરબીઓમાં એની દેશીઓ મળી આવે છે પણ લાંબા પ્રવાહે વહેતા પ્રબન્ધોને આ રચના અનુકૂળ પડતી નથી.

હવે આપણે સપ્તકલ રચનાઓ લઈએ. અપભ્રંશ પ્રબન્ધોમાં આપણે જોયું કે કડવામાં વ્યાપક તરીકે કે ધત્તા તરીકે પણ કોઈ સપ્તકલ રચના વપરાઈ નથી. તેને વસ્તુ કે રડ્ડાની એક છૂટી પ્રથમ પંક્તિ તરીકે આપણે વપરાતી જોઈ છે. પણ પ્રાચીન ગુજરાતી સાહિત્યમાં આનો વપરાશ ઘણો જ વ્યાપક છે. તે અનેક નામે વપરાય છે, અને કડવામાં તેમ જ પદો ગીતો ગરબીઓમાં ભજનોમાં પણ વપરાય છે, જૂની ગુજરાતીની જે સૌથી પ્રાચીન કૃતિ અત્યારે ઉપલબ્ધ છે તેમાં એટલે ભરતેશ્વર બાહુબલિરાસમાં તે વપરાઈ છે. તેમાં ૧૨ મી ઠવણિ સરસ્વતી ધઉલની છે. અને તેમાં આ ત્રૂટક તરીકે વપરાય છે :

ત્રૂટક

વર વરઇ સર્યંવર વીર, આરેણિ સાહસ ધીર
મઁડલીય મિલિયા જાન, હય હીસ મંગલ ગાન
હય હીસ મંગલ ગાનિ ગાજેય, ગયણ ગિરિ ગુહ ગુમગુમઇ
ધમધમીય ધરયલ સસૉય ન સકઇં, સેસ કુલગિરિ કમકમઇ
ધસધસીયં ધયઇં ધારધા વલિ, ધીર વીર વિહંડએ,
સામંત સમહરિ, સખુન લંઇં, મંડલીક ન મંડએ.

ભદ્રેશ્વરબાહુબલિરાસ પૃ. ૧૪

અહીં, પ્રથમ ચાર પ્રાસબદ્ધ પંક્તિઓ નીચેની ચાર કરતાં જરા જુદી છે. તેની ઉત્થાપનિકા નીચે પ્રમાણે થાય :

દા દાલદાદા ગાલ

નીચેની રચના પ્રસિદ્ધ હરિગીતની છે :

દાલદાદા દાલદાદા દાલદાદા દાલગા

અલબત જેને ખંડ હરિગીત કહ્યો છે તેની ઉપરની ટૂંકી પંક્તિઓમાં પણ એ જ સપ્તકલ સંધિ છે. આગળ એક દા નિસ્તાલ છે. પછી દાલદાદા આવે છે અને પછી એ બીજની બે અક્ષરમાત્રાઓ ખંડિત થઈ એ ગાલ બને છે. પઠનની દૃષ્ટિએ આમાં ગાલ પછી બે અક્ષરશૂન્ય માત્રા આવે છે, અને પછી બીજી પંક્તિની આગલી દા માત્રા ભળી જઈ એ આખો દાલદાદા સંધિ બની રહે છે. નયસુંદરમાં આપણે આગળ પદ્ધડી જોયો તે આ રચના હતી, અને શ્રીધર તેને હનૂમત કહે છે એ પણ આપણે ત્યાં જોયું, પ્રાચીન ગુર્જર કાવ્ય પૃ. ૬ ટીપ ૫. પ્રાકૃતપૈંગલમાં હરિગીત મળે છે (પૃ. ૩૦૬) તેમાં દાદાલદા બીજનાં ચાર આવર્તનો અને અંત્ય આવર્તનમાં છેલ્લો અક્ષર ગુરુ આવે છે, જે દલપતરામના હરિગીતનું બરાબર લક્ષણ છે. છન્દોનુશાસનમાં આનો ઉલ્લેખ નથી.

વસ્તુ અથવા રડ્ડાની રચના આપણે આ પ્રકરણમાં સૌથી છેલ્લી વિચારમાં લીધી હતી. અહીં પણ તે છેલ્લી જ લઈએ. મેં એ પ્રકરણમાં જ લાંબી ચર્ચા પછી અપભ્રંશ સાહિત્યમાં તેનું વપરાતું સ્વરૂપ નીચે પ્રમાણે બતાવેલું હતું :

દાલદાદા દાલદાદા લ

દાદા દાદા દાલ દાલદાલદા દલદાલલ

,
દાદા દાદા દાલ દાલદલદા દાલ્દાલલ
,
દાદા દાગ દાલદા દાદા દાલ ગાલ

દદા દાદા ગાલદા દાદા દાદા ગાલ

એકવડા અવતરણચિહ્ન આગળ પંક્તિ પૂરી થતી ગણાઈ આ રચના નવપદી કહેવાય છે. હું પહેલી પંક્તિ છૂટી અલગ પાઠ કરવાની ગણું છું, અને તે પછી બીજી ચોથી ગણાતી ૧૧ માત્રાની પંક્તિને સ્વતંત્ર ન ગણતાં માત્ર યતિખંડો ગણું છું, અને એમ ગણતાં એ બે સયતિક પંક્તિઓ પ્રાસબદ્ધ હોઈ તેની એક કડી બને છે. તે પછી દોહરો આવે છે, જેને સગવડ પ્રમાણે ચાર ચરણનો અથવા બે દલનો ગણી શકાય. એ જ પ્રકરણમાં, આ વસ્તુ કે રડુાની પહેલી પંક્તિનો પ્રાચીન ગુજરાતીમાં વિકાસ થાય છે એ મેં બતાવેલું. એ વિકાસનું દૃષ્ટાન્ત ઉપલબ્ધ કૃતિઓમાં પ્રાચીનતમ ભરતેશ્વરબાહુબલિરાસમાં મળી આવે છે એ જોતાં આ વિકાસ એ પહેલાં કેટલાક કાળથી સિદ્ધ થઈ ગયો હશે એમ માનવું જોઇએ. આ વિકાસમાં એવું બને છે કે પ્રથમ દાલદાદા સંધિ આગળ યતિ આવે છે, અને એટલો યતિખંડ વીપ્સા પામે છે, અર્થાત્ બેવડાય છે. આપણે ભરતેશ્વરબાહુબલિ રાસમાંથી જ ફરી દૃષ્ટાન્ત લઈએ:

ચલ્લિય ગયવર ચલ્લિય ગયવર ગડૅવિ ગજ્જન્ત.
હિં પત્તઉ રોસભરિ, હિણહિણંત હય થટ્ટ હલ્લીય
રહભય ભરિ ટલટલીય, મેરુ સેસુ મણિ મઉડ ખિલ્લીય
સિઉ મરુદેવિહિં સંચરીય, કુંજરી ચડિઉ નરિંદ
સમોસરણિ સુરવરિ સહિય, વંદિય પઢમ જિણંદ ૧૬

ભરતેશ્વરબાહુબલિરાસ પૃ. ૨

હું માનું છું તે પ્રમાણે, સગવડની ખાતર, આને પાંચ પંક્તિની રચના ગણી તેની રચનાનાં વિશિષ્ટ અંગોની ચર્ચા કરીશ. પ્રથમ પંક્તિમાં સ્પષ્ટ રીતે ચલ્લીય ગયવર દાલદાદા છે, અને તેની વીપ્સા થાય છે, અને વીપ્સા પછી ગડૅય ગજ્જન્ત બરાબર દાલદાદા લ છે. તે પછી આવતી બે પ્રાસબદ્ધ પંક્તિના પૂર્વ યતિખંડો દાદા દાદા દાલ ૧૧ માત્રાના છે અને ઉત્તર યતિખંડો દાલદાલદા દાલદાલલ થઈ રહે છે. તે પછી દોહરો આવે છે, પણ અત્યંત જટિલ અને ભિન્નભિન્ન પ્રકારના અંગવાળી આ રચના પ્રાચીન ગુજરાતી વાઙ્મયમાં શિથિલ થતી જાય છે, અને અંતે

ચીંખાઈ જઈ લુપ્ત થાય છે. તેની પ્રથમ પંક્તિ, જે છૂટી બોલાય છે એમ હું માનું છું, અને જે દાલદાદાનાં વીપ્સિત આવર્તનોથી દૃઢરેખ થયેલી છે તે ટકી રહે છે, તેમાં વિકાર થતો નથી, પણ તે પછીની તેની બે પ્રાસબદ્ધ પંક્તિઓમાં વિકાર થવા માંડે છે. તેનો પૂર્વ યતિખંડ એ પ્રાસબદ્ધ દ્વિપદીની પછી આવતા દોહાની અસરથી, દોહાના પહેલા ચરણ જેવો બનતો જાય છે. એ યતિખંડ ૧૧ માત્રાનો છે તેને ૧૩ માત્રનો કરવામાં બહુ મુશ્કેલી પણ પડતી નથી. પણ તેનો ઉત્તરખંડ, તેનો મેળ ભુલાઈ જઈ, શિથિલ થઈ છેવટે આખી રચનાને બગાડે છે. એ ૧૧ માત્રાનો યતિખંડ તો આ રાસમાં પણ ક્યાંકક્યાંક ૧૩ માત્રાના દૂહાના પહેલા ચરણ જેવો થાય છે. ઉપર ઉતાર્યો તે વસ્તુ પછીનો જ વસ્તુ લઈએ:

પઢમ જિણવર, પઢમ જિણવર, પાત્ર પણમેવિ
આણંદિહિં ઉચ્છવ કરીય, ચક્કર પણ વલિવલિય પુજ્જઈ
ગડયડંત ગજકેસરીય, ગરુય નધિ ગજમેહ ગજ્જઈ
બહિરીય અંબરતૂર રવિ, વલિઉ નીસાણે ધાઉ
રોમંચિય રિઉ રાયવરિ, સિરિ ભરહેસરરાઉ ૧૭

એજન પૃ. ૨

"અહીં આણંદિહિં ઉચ્છવ કરીય" અને 'ગડયડંત ગજ કેસરીય' એ યતિખંડો દૂહાના એકી ચરણ બરાબર થઈ રહે છે. વિમલપ્રબંધના વસ્તુછંદો પણ ઉપર ઉતાર્યા તે ૧૭ નંબરના વસ્તુછંદ જેવા છે. પ્રબોધચિંતામણિના વસ્તુછંદો બધા સફાઈવાળા છે, ક્યાંક તેની દ્વિપદીના પ્રથમ યતિખંડમાં ૧૧ને બદલે ૧૦ માત્રા થાય છે, પણ એ મહત્ત્વનો વિકાર નથી. એ કવિને છન્દ ઉપર પ્રભુત્વ છે અને તેના વસ્તુઓ શુદ્ધ છે, પણ વીરસિંહના ઉષાહરણના વસ્તુઓમાં અનેક પ્રકારના વિકારો થયા છે. થોડાં દૃષ્ટાંતો લઈએ:

બંધ દૂધર, બંધ દૂધર, ચીર પહિરેય
ભૂપણ રવિ રૂપાતણાં, પારણીયા પ્રતિપાલ મોતી
હ સાવાહન વેણિયાજિત્રિ, પાણિપંકજશુકપણી પોથી
ઉરિ મ લા માલતી તણી, કેતકિ ખૂંપ ભરેય
પયમઠ ધૂ પરોતે થઈ, દાનવિનિ વર દેઈ

ઉષાહરણ પૃ. ૨૯૪

પહેલી પંક્તિ બરાબર છે, અંતનો દૂહો બરાબર છે. વચલી દ્વિપદીમાં પહેલી પંક્તિનો પૂર્વખંડ 'ભૂપણ રવિ રૂપા તણાં' એ દૂહાનું પ્રથમ ચરણ

બને છે, તે પછીની પંક્તિનો પૂર્વખંડ કશા પણ મેળ વિનાનો છે. તે પછીનો વસ્તુ લઈએ :

પેખિ કુંઅર પેખિ કુંઅર ભુવન પાતાલ :
પાર ન ન્હાનાં સાપલાં, પરકતરાં અનેક હાલઈ
અહિ અલિંજર ઊડણા, અનંતે ય ઉરહભરિ વાહિ,
ત્રિણિ પંચ સત્તાહ ફણા, માંચિ મહિરિ પદ્મ
શેષ આદિ અવલોકતાં, કંથ ન દીઠું કયંમ

એજન પૃ. ૨૯૫

આમાં 'પાર ન ન્હાનાં સાપલાં' અને 'અહિ અલિંજર ઊડણા' બન્ને દૂહાનાં પ્રથમ ચરણો છે. આ લેખકના બીજા અનેક વસ્તુઓમાં આ યતિખંડમાં આ પ્રકારનો વિકાર જોવા મળે છે. એક દાખલામાં તો એ દ્વિપદી આખી લગભગ દૂહો બની જાય છે :

લઇ ન લેહણિ લઇ ન લેહણિ દેવ દસ સંખિ
દસ છત્રહ ચમુ સીકરિ, સહસ ધજ ધર, ગજ અયુત,
લાખ પવંગહ પાખર્યા, રા ઉત્તર રથરૂઢ
એક પ્રયુત માનવ પાલા છત્રીસ લાખ વહેલો ભાર
એકેકી ક્ષોહણિ ઇશી મલીય તે ક્ષોહણી બાર

એજન પૃ. ૩૧૨

અંતનો દૂહો બગડયો છે તેનું કારણ અંદર સંખ્યા મૂકવાની આવે છે તે ગણું છું. વચલી દ્વિપદી લગભગ દૂહાનું સ્વરૂપ લે છે, દ્વિપદીનો ઉત્તરાર્ધ દૂહો છે. પૂર્વાર્ધમાં પૂર્વ યતિખંડ દૂહો છે, ઉત્તર યતિખંડ મેળવિનાનો છે. નયસુંદર જૈન સાધુ છે. એ રીતે તેને આ વસ્તુછંદ જે જૈન કૃતિઓમાં પુષ્કળ વપરાયો છે તેનો પક્ષપાત અને ચીવટ હોય, અને તેનાં કાવ્યો જોતાં તેને છંદ ઉપર સારું પ્રભુત્વ જણાય છે, તેના વસ્તુ-ઓની પણ દ્વિપદીઓ વિકાર પામે છે. દૃષ્ટાન્ત :

કરિય મ્હોત્સવ, કરિય મ્હોત્સવ, નામ તસ દિદ્ધ
રૂપચંદ નામે ભલો માય તાય મ્હેલિયો નિશાળે
પટી ગુણી પોઢો થયો ગ્રહી કળા જેણે બાળકાળે
યૌવન વયેં પરણાવિયો, રૂપસુંદરી નાર
બાપે બહુ ઉત્સવ કર્યો, સુખ વિલસે સંસાર

આ. કા મ. મૌ. ૬ પૃ. ૭૭

'રૂપચંદ નામે 'ભલો' અને 'પદી ગુણી પોઢો થયો' બન્ને ખંડો દોહરાનાં શુદ્ધ પ્રથમ ચરણો છે. 'માય નાય મ્હોલિયો નિશાળે' એ લલદા લદા લદાલ દાદા થાય છે અર્થાત્ એ મૂળ ઉત્તરખંડની શુદ્ધ રચના નથી પણ તેમાં ચતુષ્કલ સંધિ સચવાઈ રહે છે, પણ 'ગ્રહી કળા જેણે બાળકાળે' તદ્દન મેળ વિનાનું છે. આવા અનેક દાખલા એ આખા મૌક્તિકમાંથી મળશે. ઋષભદાસનું શ્રીકુમારપાળચરિત આનંદકાવ્યમહોદધિના ૮મા મૌક્તિક તરીકે પ્રસિદ્ધ થયું છે. કાવ્ય મુખ્યત્વે દેશીઓ અને દુહાનું બનેલું છે, પણ અંદર બીજા જાતિછંદો અનેક જગાએ આવે છે. તેમાં વસ્તુ કે રડ્ડાના બે છંદો એક જ જગાએ મળે છે. તેમાંના પહેલાની એક પંક્તિ પડી ગઈ જણાય છે તે ન લેતાં બીજો લઉં છું:

તેય સેઠે તેય સેઠે માંન કાધો
ત્રણ્ય લાખ ધન નવિ લીઓ, પુણ્ય કાજી મેં પુત્ર દીધો
રાજહંસ કુલમાં રહે, પુત્ર એ હોસ્યે પ્રસિધો
તેણે કારણિ મેં સુત દીઓ, રાખું ગુરુની લાજ
લાજે ધર્મ કેતા મલે કરે સો દુક્કર કાજ

આ. કા. મ. મૌ. ૮ પૃ. ૪૫

અહીં પહેલી પંક્તિમાં અંતે આવતો લઘુ લુપ્ત થયો છે. એ લઘુ એક આખા સપ્તકલનો પ્રતિનિધિ હતો, પણ તેના લોપથી વધારે મહત્ત્વનું એ છે કે પછીની દ્વિપદીનો આ પહેલી પંક્તિ સાથે પ્રાસ મેળવ્યો છે. આનો અર્થ હું એ કરું છું કે આખી રચનાનું પઠન વીસરાઈ ગયું છે. નહિતર એ છૂટી બોલાતી પંક્તિને તેની પછીની ભિન્ન સંધિ આવર્તનવાળી સ્વતંત્ર દ્વિપદી સાથે પ્રાસથી જોડવાનું સૂઝે નહિ. આ પ્રાસ આકસ્મિક નથી, કારણકે ઉપરનો વસ્તુછંદ, જેમાં દ્વિપદીની એક પંક્તિ પડી ગઈ જણાય છે તે પણ પહેલી પંક્તિ સાથે પ્રાસબદ્ધ થયેલી જણાય છે. આ દ્વિપદીના પૂર્વ યતિખંડો દોહરાના પહેલા ચરણને મળતા છે અને ઉત્તરખંડો મેળ વિનાના છે. આપણે જોઈ ગયા કે ભામને છન્દોવૈવિધ્યનો શોખ છે. તેની હરિલીલામાં (પૃ. ૭) એક જ વસ્તુબંધ આવે છે, પણ તે રચના વસ્તુ જણાતી નથી. લહિયાએ ભૂલથી તેને વસ્તુ કહેલ છે એમ હું માનું છું. તેમાં પહેલી છૂટી પંક્તિ છે જ નહિ, અને પ્રાસ જોતાં તેમાં ત્રણ ભિન્નભિન્ન કડીઓ છે, જેની ગણના પણ છૂટી-છૂટી કડીઓ તરીકે થયેલી છે, પણ તેના પ્રબોધપ્રકાશમાં બે જગાએ વસ્તુછંદો આવે છે. આપણે બન્ને જોઈએ:

ભણઇ દંભ, ભણઇ દંભ, જન ! સાંભલુ;
મહામોહિ મઝનઈ કહ્યું 'અરે વત્સ! અમરિખ ધરઇ,
કુલઅંગાર વિવેક રિપુ, આપણશં કલહુ કરઇ'.
તીરથિતીરથિ મોકલ્યા, શમ-દમ-સંયમ સાર.
ઉપજવા દે અમરખે, તે તૂ ઓલ વિચાર.

પ્રબોધપ્રકાશ પૃ. ૧૭

પહેલી પંક્તિમાં મૂળનો મેળ નથી. તે પછી આવતી દ્વિપદી સ્પષ્ટ રીતે દાદા દાદા દાલદા દાદા દાદા દાલલલ થાય છે. અર્થાત્ દોહાના પહેલા ચરણનાં જ બે આવર્તનો છે. અને પછી દૂહો આવે છે. હવે બીજો છંદ લઈએ :

સુણ શ્રાવક, સુણ શ્રાવક, પરમ સિદ્ધાન્ત:
ક્રોધલોભ પરહરીઇ યતિ ગુરુભક્તિ આદર કરુ
ખટરસ ભોજન વિવિધ પરિ, પ્રણામ કરી આગલિ ધરૂ.
જીવદયા અતિ વિસ્તરુ, છાંડુ નિન્દાભાવ
ગુરુ અવગુણ દેખી કરી, કરતા રખે કુભાવ

પ્રબોધપ્રકાશ પૃ. ૩૧

પહેલી પંક્તિ શુદ્ધ છે. પછીની દ્વિપદીમાં પૂર્વખંડ દોહરાનું પહેલું ચરણ છે અને ઉત્તરખંડ પણ દોહરાનું એ જ ચરણ છે. અહીં વસ્તુ વધારે વિકાર પામે છે. આ પ્રમાણે વિકાર પામતાં અંતે વસ્તુ પ્રાચીન ગુજરાતી સાહિત્યમાંથી અદશ્ય થઈ જાય છે.

હવે આપણે ભિન્ન સંશ્લિષ્ટ રચનાઓ લઈએ. સંશ્લિષ્ટનો અર્થ હું એવો કરું છું કે એ છન્દનાં અંગો ભિન્નભિન્ન રચનાઓનાં હોવા છતાં એમાંથી એક છંદ નિષ્પન્ન થાય છે. એ યાન્ત્રિક મિશ્રણ નથી, એક જ ગીતમાં બે રચનાઓ પાસેપાસે મૂકી હોય એવું નથી, પણ બે રચનાઓ મળીને સાંધો ન દેખાય એ રીતે એક થઈ ગઈ હોય એવી એ રચના છે. એના પ્રસિદ્ધ દાખલા છપ્પો અને કુંડલિયો છે. છપ્પો અપભ્રંશ સાહિત્યથી ચાલ્યો આવે છે, હેમચંદ્રે વાપરેલો છે, અને ગુજરાતીમાં પ્રાચીન સમયથી એક લોકપ્રિય રચના તરીકે તેણે સ્થાન મેળવ્યું છે. પ્રાચીન ગુર્જરકાવ્યસંગ્રહમાં ઉવએસમાલકહાણછપ્પય (પૃ ૧૧-૨૩) અને ખરતરપટ્ટાવલીપટ્પદાનિ (પૃ. ૧૩૧-૩૨) છપાયામાં છે. દોહરા ચોપાઈ પેઠે આમાં કાવ્યો સળંગ છપાયામાં મળી આવે છે. એક

મુક્તકને માટે આ રચના અતિશય અનુકૂળ છે અને શામળ અને બીજા કવિઓએ ઘણાં મુક્તકો છપ્પામાં લખેલાં છે. તેને આપણે આગળ (પૃ.૧૧૦) જોઈ ગયા છીએ. શામળે રાવણમંદોદરીસંવાદમાં 'છપ્પા દુપટ' નો પ્રયોગ કર્યો છે તેમાં ફરક માત્ર એટલો જ છે કે છપ્પામાં ઉલ્લાલા પહેલાં કાવ્ય કે રોળાની ચાર પંક્તિ આવે છે તેને બદલે અહીં કાવ્યની દસ પંક્તિઓ આવે છે; શામળે છપ્પાનો કદાચ સૌથી વધારે ઉપયોગ કર્યો છે, છતાં તેણે તેનું શુદ્ધ સ્વરૂપ જાળવ્યું નથી. તેમાં પહેલાં ચાર ચરણમાં આવતો રોળા પણ શુદ્ધ હોતો નથી, અને બીજાં બે ચરણોમાં આવતો ઉલ્લાલો પણ શુદ્ધ નથી હોતો. છતાં અમુકઅમુક પદ્ધતિના છપ્પામાં એણે એટલું બધું લખ્યું છે કે છપ્પા શામળના જ ગણાય છે. ઘણા

ચંદ છંદ પદ સૂરકે, દૂહા બિહારીદાસ,
ચોપૈ તુલસીદાસકી, કેશવ કવિત વિલાસ.

એમાં છેલ્લા ચરણને બદલે 'છપ્પય શામળદાસ' એમ કહે છે.

જૈન કવિ ઋષભદાસે પરંપરાપ્રાપ્ત છપ્પાની બાંધણીમાં એક નાનો સરખો ફરક કરેલો છે, પણ તે મને કલામય જણાય છે. તેણે સં. ૧૬૭૦ માં કુમારપાળરાસ અને ૧૬૮૫માં હીરવિજયરાસ લખ્યો છે તે અનુક્રમે આનંદકાવ્યમહોદધિમાં મૌક્તિક ૮ અને ૫ તરીકે છપાયા છે. આમાં દેશીઓનો તેણે ઉપયોગ કર્યો છે, પણ તે કરતાં જાતિઓનો ઉપયોગ વધારે વિપુલ છે. આ બન્ને કાવ્યોમાં તે છપ્પાનો પ્રયોગ પણ કરે છે, જેને માટે તે કવિત્ત નામ વાપરે છે. નીચેના દષ્ટાન્તથી તેણે કરેલા પ્રયોગની નવીનતા ધ્યાનમાં આવશે:

કવિત્ત

ઇંદ્રવારણી નામ સોઇ પણિ ખાતાં કડુઉં;
મીઠું નામ જ સાર ખાય તો ખારું જડમું.

શીલી તાપ કરંતિ ગલી પણ ભખી નવિ જાઇ
દેવા માગઇ ભીખ, પગે અણકહાણે જાય
ભોજરાજ કરંઈ વહેનરૂ, શોક બદઇન જગમાં લહી
નામ અનોપમ એહ, પરિણામઇ માહા સહી. ૫૫

આ. કા. મ. મૌ. ૮, પૃ. ૫૬

રોળાનો ભાગ શુદ્ધ રોળાનો છે, તે વિશે કશું કહેવાનું રહેતું નથી. પછી

જે ઉલ્લાલ આવે તેમાં પહેલી પંક્તિમાં નિસ્તાલ આવતો લ નથી, બાકી એ પંક્તિ ઉલ્લાલની જ છે.

દાદા દાદા દાલદા, દાદા દાદા દાલદા

એ પ્રમાણેની, શામળ પણ ઘણી જગાએ પહેલો દા છોડી દે છે. પણ તે પછીની પંક્તિમાં તે ઉલ્લાલને બદલે સેરઠાનું દલ મૂકી દે છે. સેારઠા ઉત્તર યતિખંડ તે દાદા દાદા દાલદા છે, અને તે પૂર્વના ઉલ્લાલના દલ સાથે મળી રહે છે, તેનો પ્રાસ પણ ત્યાં મેળવેલો છે. અને સોરઠાનો યતિપૂર્વનો ખંડ, એ પણ મૂળ તો સેાળ માત્રામાંથી જ ખંડિત થઈને બનેલો છે, અને ઉલ્લાલની પેઠે પ્રબંધ ઉપસંહાર કરવાને સમર્થ છે, અને ઉલ્લાલ કરતાં જરા ટુંકાવાથી ત્યાં એક પ્રકારનો ચમત્કાર આવે છે. આ પ્રમાદથી કે અકસ્માતથી બનેલું નથી, કારણકે આ રાસામાં બીજે પણ આ જ સ્થાને, અંત્ય પંક્તિમાં જ, સેારઠાને પ્રયેાગ આવે છે. સોરઠાનું સ્વરૂપ જોતાં, રેાળાનો ઉપસંહાર કરવા આખા ઉલ્લાલની જગાએ પણ એ આવી શકે એમ તર્ક થવા વિના રહેતો નથી અને એક જગાએ એ ઋષભદાસે પોતે ઉપસંહારની બન્ને પંક્તિઓ સોરઠાની મૂકેલી મળી આવે છે:

કવિત્ત

મ કર મૂઢ મદ આઠ જોહ કુળ નીચુ વીર,
રૂપે સનતકુમાર વિણઠો તાસ શરીર;
દુર્યોધન બલખીણ જાત્ય મેતાર જ હાર્યો,
રાવણ ઋદ્ધિનું માન, તેહ રામે જઈ માર્યો;
લબધિ લાભ ઑષાડ—ભૂત માનેં દુખ દ્રૂપદી,
થૂલીભદ્ર દુખ જ્ઞાન પુરુષ માન મ કરો કદી.
આ. કા. મ. મૌ. ૫, પૃ. ૬૩

અહીં ૫–૬ બન્ને પંક્તિઓ સોરઠાની છે, અને તેનો પ્રાસ બેઉ પંક્તિએ મેળવ્યો છે તે ધ્યાન આપવા જેવું છે. આ ફેરફાર નાનો જ, પણ કલાત્મક, સૂચક, અને સોરઠાની શક્તિ બતાવનારો છે.

બીજી આવી મિશ્રરચના કુંડળિયો છે. દલપતરામ અને પ્રાકૃતપૈંગલ (પૃ. ૨૪૬) તેનું એક જ લક્ષણ આપે છે. આપણે દલપતપિંગલમાંથી એનું લક્ષણ નીચે ઉતારીએ.

૩૭ કુંડળિયાછંદ–માત્રા ૧૪૪

કુંડળિયો કરતાં કરો, આદિ દોહરો એક,
વળતી ચોથા ચરણને, ઉલટાવો ધરિ ટેક.
ઉલટાવો ધરિ ટેક, કાવ્યનાં ચાર ચરણ સમ,
ચરણ રચો શુભ ચાર છ પદ થાશે સઘળાં ત્યમ;
પ્રથમ ચરણનો પ્રથમ, શબ્દ છેવટ જો ભળિયો,
છે તે રૂડો છંદ, કહે કવિજન કુંડળિયો. ૧૭૫

દલપતપિંગળ પૃ. ૨૭

કુંડળિયામાં પ્રથમ દોહરો આવે છે ને તેની પછી ચાર રોળાનાં ચરણો આવે છે, એમ કરીને તે છ ચરણનો ગણાય છે. પણ આમાં તે ઉપરાંત એવી રચના છે કે દૂહાનું છેલ્લું ચરણ એટલે કે (દાદા દાદા ગાલ) એટલો ભાગ ફરી વાર બોલાઈ કાવ્યનો પૂર્વ યતિખંડ બને છે. બન્ને ૧૧ માત્રાનાં છે, એટલે એ બરાબર બંધ બેસી રહે છે. આ પુનઃપઠનની પદ્ધતિ કે ભંગીને પ્રાકૃતપૈંગલમાં ઉલ્લાલ કહેલી છે અને ઉલ્લાલનો એ અર્થ ડિંગલમાં થાય છે અને એ અર્થમાં ઘણી કૃતિઓમાં ઉલ્લાલ આવે છે. આ ઉલ્લાસથી, ભિન્ન અંગો ચમત્કારક રીતે સંધાઈ જાય છે. ઉલ્લાલ ઉપરાંત કુંડળિયામાં છંદનો આદ્ય શબ્દ કે શબ્દો પાછા ફરી વાર અંતે આવે છે. આ પ્રક્રિયાને લીધે એને કુંડળિયો કહેલ છે એમ હું માનું છું. કુંડાળામાં જેમ ચાલતા ચાલતા આપણે પ્રારંભના બિન્દુએ પાછા આવીએ છીએ તેમ અહીં પણ પ્રારંભનો શબ્દ બોલાય છે. જાહેરપઠનમાં ઘણે ભાગે દરેક છંદ બબેવાર બોલાય છે, અને ત્યારે આ કુંડળીની ચમત્કારક અસર થાય છે. છંદોનુશાસનમાં ઉપર કહેલો છપ્પો આપેલો છે, પણ તેમાં કુંડળિયાનો ઉલ્લેખ નથી*

---

* છન્દોનુશાસન પૃ. ૩૪ બ માં દ્વિભંગિકા વિશે લખતાં છપ્પાના ઉલ્લેખ પછી લખે છે:
एवं मात्राया अप्युपरि द्विपद्युल्लालका वस्तुका दीनामप्युपरि दोहकादयो द्विभङ्ग्यामत्र द्रष्टव्याः ।
અહીં વસ્તુક વગેરે ઉપર (उपरि) દૂહા વગેરે મૂકવાનું કહેલું છે, પણ તેથી કુંડળિયાનું સૂચન થાય છે એમ નથી. અહીં વસ્તુકની ઉપર દૂહો મૂકવો એનો અર્થ વસ્તુકને અંતે દૂહો મૂકવો એમ થાય છે. અને એ અર્થ માત્રાના સમદૃષ્ટાન્તથી સ્પષ્ટ થાય છે. માત્રા સાથે દૂહો ઉલ્લાલ વગેરે જોડાય છે તે માત્રાને અંતે દૂહો આવીને જોડાય છે. તેથી વસ્તુક અને દૂહાના જોડાણમાં પણ પહેલો વસ્તુક અને પછી દૂહો એમ સમજવું જોઈએ. કુંડળિયામાં પહેલો દૂહો આવે છે, એટલે આ વર્ણનમાં કુંડળિયાનો અંતર્ભાવ કરી શકાય નહિ.

પ્રાચીન ગુજરાતી સાહિત્યમાં કુંડળિયો બહુ જણાતો નથી. એ એ રચના ભાટચારણની સાહિત્યને માટે વધારે અનુકૂળ છે. છતાં તેનો તદ્દન અભાવ પણ નથી. દયારામે સત્ફાઈનાર કુંડળિયા લખ્યા છે, પણ આશ્ચર્યની વાત છે કે એનો કુંડળિયો ઉપર પ્રમાણેના લક્ષણથી જરા ભિન્ન છે. દૃષ્ટાંત :

'શ્રી ગુરુગોવિન્દ સમરતાં, સકળ મનોરથ સિદ્ધ'
સકળ મનોરથ સિદ્ધ થાય બુદ્ધિ શુભ પ્રકાશે;
મહા મંગળ આનંદ હોય દુઃખ દુઃકૃત નાસે;
જગત ઉખાણે જટિત, રચિત આ મનપ્રબોધિની;
રાધાવર રતિકરણી પ્રીત પરપંચ નિરોધિની;
નિરોધ કરવા ચિત્તને, દયે કથન આ કીધ;
શ્રી ગુરુગોવિંદ સમરતાં સકળ મનોરથ સિદ્ધ. ૧

અહીં પ્રથમ દૂહાની આખી દ્વિપદી આવવાને બદલે માત્ર અર્ધ જ આવે છે. તેના અંત્ય યતિખંડના ઉલ્લાલથી પછી ચાર પંક્તિનો રોળા આવે છે. રોળાના અંતમાં આખી દોહા દ્વિપદી આવે છે, જેમાં પ્રથમ દૂહા અર્ધ, ઉત્તરાર્ધ તરીકે પાછું ઉતારાય છે. એ રીતે આમાં છ ને બદલે સાત પંક્તિ થાય છે. ઉલ્લાલ ઉપરાંત દૂહાનો આખો અર્ધ બેવડાય છે. એમ બેવડાવાથી જ એમાં કુંડળી થાય છે. આખો દૂહો ઉપર મૂકી દઈએ તો પંક્તિઓ તો છ થઈ રહે, પણ છેવટ કુંડળી આવે નહિ. અર્થાત્ આમાં આ રીતે સાત પંક્તિની જ કુંડળી કરી છે. છન્દઃપ્રભાકરમાં કે રઘુનાથરૂપક ગીતારોમાં આ કુંડળિયા પ્રકાર નથી. છતાં આ પ્રકાર દયારામે પોતે નવો કરેલો નથી. તેના પહેલાં આની પરંપરા ચાલતી હોય એમ જણાય છે, કારણકે રાજે, જે ઘણી બાબતમાં દયારામનો પુરોગામી છે, અને માંડણ બધારો જેમ અનુયાયી અખાના તેજમાં ઝાંખો પડે છે તેમ જરા પણ દયારામથી ઝાંખો પડતો નથી, કદાચ વધારે ઊંડા અભ્યાસથી તેનાથી વધારે ગહન અને તીવ્ર દર્દવાળો જણાય, તે રાજેએ આવા જ કુંડળિયા 'કુંડળિયાને રાગે' લખેલા છે. (પ્રાચીન કાવ્યસુધા ભા. ૪ પૃ. ૧૧૮-૧૩૪.) તેમા આ જ પ્રમાણે પ્રથમ પંક્તિમાં દૂહાર્ધ આવે છે, અને એ દૂહાર્ધ કહેવતના રૂપનું હોય છે. અલબત અનુભવબિંદુમાં પ્રારંભમાં જે પટ્પદી રચના કુંડળિયા તરીકે છપાઈ છે (બૃ. કા. દો. ૨, ૩૨૮ અને અખાની વાણી સ. સા. વ. આવૃત્તિ ૨. પૃ. ૫૬) તે કે. હ. ધ્રુવ કહે છે તેમ કુંડળિયો નથી, કારણકે તેમાં

કોઈ પણ ઠેકાણે કુંડળી છે નહિ' (અનુભવબિંદુ, કે. હ. ધ્રુવ સંપાદિત. પ્રસ્તાવના પૃ. ૩ ટીપ) પણ તેની એક આખી પર્યા કુંડળિયા નામે પ્રસિદ્ધ છે તે બૃ. કા. દો. ૮,૭૧૦-૭૧૫ તથા અપ્રસિદ્ધ અક્ષયવાણી પૃ. ૧૬૩-૧૭૩ માં પ્રસિદ્ધ થઈ છે. પહેલા પુસ્તકમાં ૨૩ કુંડળિયા છે, બીજામાં ૨૫ છે, બન્નેમાં કેટલાક સમાન છે, કેટલાક એકમાં છે તે બીજામાં નથી. બન્નેને સરખાવી જોતાં અપ્રસિદ્ધ અક્ષયવાણીના કુંડળિયા મને વધારે શુદ્ધ જણાયા છે. આ બધા કુંડળિયા એક જ પ્રકારના નથી. બૃ. કા. દો.ના ૧, ૨, અને ૨૩ મા સંખ્યાંકના કુંડળિયા જે અક્ષયવાણીમાં નથી તે દલપતરામના નમૂનાના ૭ પંક્તિના છે. તેને વિશે કંઈ કહેવાનું રહેતું નથી. અક્ષયવાણીના કુંડળિયા બધા જ સાત પંક્તિના છે. બૃ. કા. દો ના. ઉપર કહેલા ત્રણ સિવાયના બાકીના બધા જ થોડા પાઠફેર સાથે અક્ષયવાણીના સાથે મળતા આવે છે, તેમાંના ૧૯ સાત પંક્તિના છે, માત્ર એક જ આઠ પંક્તિનો છે, જેની પહેલી પંક્તિ, અક્ષયવાણીના કુંડળિયા સાથે સરખાવતાં વધારાની જણાય છે. આ કુંડળિયાનું સ્વરૂપ ચર્ચવા હું અક્ષયવાણીના કુંડળિયાનો ઉપયોગ કરીશ.

આમાં સાદામાં સાદો પ્રકાર તે સળંગ રેળાના કુંડળિયાનો છે :

જીવ અપનો અજ્ઞાન, માન બેહેન, હૈ મિથ્યા,
મિથ્યા બહત હૈ માન, કાન ગુરજ્ઞાન ન લાયગો,
ભયો નોં મૂલ ઉદ્યોત જ્યોતિ આતમ નહિં જાયગો
ભ્રમ્યો ભુવન સો તીન ! કીનો નહીં કછૂ બિચારા
મેં સો કોન, કવન સો યે હૈ પિંડ ચલાવનહારા ?
બિના બરતુ બિચાર અખા ! દર્શન બહુ પંથા
જીવ અપનો અજ્ઞાન માન બેહેત હૈ મિથ્યા. ૮

અપ્રસિદ્ધ અક્ષયવાણી પૃ. ૧૬૬

કુલ સાત પંક્તિનો કુંડળિયો છે. પહેલી પંક્તિ છૂટી જ આવે છે. તેને ત્યાં કોઇની સાથે પ્રાસ મળતો નથી, પણ તેના અંત ભાગના શબ્દોના ઉલ્લાસથી બીજી પંક્તિ શરૂ થાય છે. અને બબ્બે પંક્તિના પ્રાસનો રેળા શરૂ થાય છે, તેમાં પાંચ પંક્તિ પૂરી થયા પછી છઠ્ઠી પંક્તિ તે પહેલીનું પુનરાવર્તન છે. આ સાદામાં સાદો કુંડળિયો હોવાથી લાગે છે કે કદાચ સૌથી પહેલાં આવા કુંડળિયા થયા હશે. આ એક પ્રકાર. હવે બીજો પ્રકાર લઈએ.

કોઈ પણ ઠેકાણે કુંડળી છે નહિ' (અનુભવબિંદુ, કે. હ. ધ્રુવ સંપાદિત. પ્રસ્તાવના પૃ. ૩ ટીપ) પણ તેની એક આખી પર્યા કુંડળિયા નામે પ્રસિદ્ધ છે તે બૃ. કા. દો. ૮,૭૧૦-૭૧૫ તથા અપ્રસિદ્ધ અક્ષયવાણી પૃ. ૧૬૩-૧૭૩ માં પ્રસિદ્ધ થઈ છે. પહેલા પુસ્તકમાં ૨૩ કુંડળિયા છે, બીજામાં ૨૫ છે, બન્નેમાં કેટલાક સમાન છે, કેટલાક એકમાં છે તે બીજામાં નથી. બન્નેને સરખાવી જોતાં અપ્રસિદ્ધ અક્ષયવાણીના કુંડળિયા મને વધારે શુદ્ધ જણાયા છે. આ બધા કુંડળિયા એક જ પ્રકારના નથી. બૃ. કા. દો.ના ૧, ૨, અને ૨૩ મા સખ્યાંકના કુંડળિયા જે અક્ષયવાણીમાં નથી તે દલપતરામના નમૂનાના ૭ પંક્તિના છે. તેને વિશે કંઈ કહેવાનું રહેતું નથી. અક્ષયવાણીના કુંડળિયા બધા જ સાત પંક્તિના છે. બૃ. કા. દો ના. ઉપર કહેલા ત્રણ સિવાયના બાકીના બધા જ થોડા પાઠફેર સાથે અક્ષયવાણીના સાથે મળતા આવે છે, તેમાંના ૧૯ સાત પંક્તિના છે, માત્ર એક જ આઠ પંક્તિનો છે, જેની પહેલી પંક્તિ, અક્ષયવાણીના કુંડળિયા સાથે સરખાવતાં વધારાની જણાય છે. આ કુંડળિયાનું સ્વરૂપ ચર્ચવા હું અક્ષયવાણીના કુંડળિયાનો ઉપયોગ કરીશ.

આમાં સાદામાં સાદો પ્રકાર તે સળંગ રોળાના કુંડળિયાનો છે:

જીવ અપનો અજ્ઞાન, માન એહેત, હે મિથ્યા,
મિથ્યા બહત હે માન, કાન ગુરજ્ઞાન ન લાયગો,
ભયો નૉ મૂલ ઉદ્યોત જ્યોતિ આત્મ નહિં જાયગો
ભ્રમ્યો ભુવન સો તીન ! કીનો નહીં કબહૂ બિચારા
મેં સો કોન, કવન સો યે હે પિંડ ચલાવનહારા ?
બિના બસ્તુ બિચાર અખા ! દર્શન બહુ પંથા
જીવ અપનો અજ્ઞાન માન એહેત હે મિથ્યા. ૨

અપ્રસિદ્ધ અક્ષયવાણી પૃ. ૧૬૬

કુલ સાત પંક્તિનો કુંડળિયો છે. પહેલી પંક્તિ છૂટી જ આવે છે. તેને ત્યાં કોઇની સાથે પ્રાસ મળતો નથી, પણ તેના અંત ભાગના શબ્દોના ઉલ્લાલથી બીજી પંક્તિ શરૂ થાય છે. અને બબ્બે પંક્તિના પ્રાસનો રોળા શરૂ થાય છે, તેમાં પાંચ પંક્તિ પૂરી થયા પછી છઠ્ઠી પંક્તિ તે પહેલીનું પુનરાવર્તન છે. આ સાદામાં સાદો કુંડળિયો હોવાથી લાગે છે કે કદાચ સૌથી પહેલાં આવા કુંડળિયા થયા હશે. આ એક પ્રકાર. હવે બીજો પ્રકાર લઈએ.

અનુભવ હોત સાક્ષાત વાત પક્ષ રહન ન લેશે
નિજ પ્રતીત ઉપજે અખા! પૂર્ણતા અપની માની
ઔર નહી ઉપાય સહાય્ય બિના ગુરુ જ્ઞાની

આમાં પહેલી છૂટી પંક્તિ રોળાની છે. એ પછીની ચાર પંક્તિઓ રોળાની છે. સાતમી તે પહેલીનું જ પુનરાવર્તન હોવાથી એ પણ રોળાની છે. એ સાતમી સાથેની પ્રાસબદ્ધ તેમ છતાં રોળાની નથી. એનો ન્યાસ

દાદા દાદા દાલદા, દાદા દાદા ગાગા

થાય છે, અને એ મને મેળ વિનાની જણાય છે. બીજા કુંડળિયામાં પણ આવો અમેળ છે, પણ પ્રકારો ઉપર આપ્યા તેનાં જ મિશ્રણોથી વિશેષ નથી. આ ઉપરથી જણાય છે કે રોળાના અનેક પ્રકારના કુંડળિયા થતા હશે, અને તેમાંની દોહરા સાથેની રચના જે ખરે જ સુંદર છે, તે ગુજરાતમાં અને અન્યત્ર રૂઢ થઈ હશે. તેના વધારે પ્રયોગો હિંદીમાં થયા હશે, અખાએ એ પ્રયોગોને આધારે આવા ભાતભાતના કુંડળિયા કર્યા હશે એમ જણાય છે.

ત્રીજી આવી સંશ્લિષ્ટ રચના ચંદ્રાવળાને નામે પ્રસિદ્ધ છે. દલપતરામ તેનું નીચે પ્રમાણે લક્ષણ આપે છે:

૩૯ ચંદ્રાવળા છંદ—માત્રા ૧૧૮

ચરણાકુળનું ચરણ રચીને, દુહો ઉત્તર પદ દેખ
બે ચરણો તો એમ બનાવી, પછી કુંડળી પણ પેખ;
પછી કુંડળી પણ પેખી વિચારો, ચાર ચરણ ચરણાકુળ ધારો
મન રચ ચંદ્રવળા મચીને ચરણાકુળનું ચરણ રચીને

દ. પિં. ૨૯

દલપતરામ પ્રમાણે અહીં ચરણાકુળના ચરણ સાથે દુહાનું ઉત્તર પદ, એટલે સમ ચરણ જોડાય છે. એવાં બે ચરણો કર્યા પછી, બીજા ચરણનો દુહાભાગ ઉલ્લાસથી એવડાઈ ચરણાકુળનાં ચાર ચરણો બને છે, જેમાં અંતે આરંભનું ચરણાકુળનું ચરણ ફરી આવે છે. મારી દૃષ્ટિએ આની પહેલી બે પંક્તિને હું ર૭સો ચોપાયો કહું. કવિ રેવાશંકરની બાળલીલાના ચંદ્રાવળા અનુસાર ઉપર લક્ષણ આપ્યું તેવા જ છે. દૃષ્ટાન્ત:

શારદ હારદ કોડે કહું છું, હેતે જોડી હાથ
હરિ ગુણ ગાવા હરખ થયો તે, ગરવી આપો ગાથ;

ગરવી આપો ગાથ તો ગાઉં, કિરતન કરી કૃતારથ થઉં.
શરણ તારે તે સારૂં કહું છું, શારદ હારદ કોડ કહું છું. ૨

બૃ. કા. દો. ૧, ૭૪૯

ગોવિંદરામના ચંદ્રાવળા પણ ઉપર જેવા જ છે, જોકે તેમાં છેલ્લી પંક્તિમાં કવિના નામની છાપ આવે છે, ત્યાં કોઈ કોઈ વાર માત્રા વધી જાય છે. (બૃ. કા. દો. ૨, ૮૧૮-૮૩૯) પણ આ રચનાઓ બહુ વપરાઈ નથી. કાળીદાસે ધ્રુવાખ્યાન ચંદ્રાવળામાં લખ્યું છે, અને એ કાવ્ય, ઉપરના રેવાશંકરના કાવ્ય કરતાં ઘણું વધારે લોકપ્રિય છે. પણ આ ચંદ્રાવળા દલપતરામના ચંદ્રાવળાને રચનામાં બરાબર મળતા આવતા નથી. દૃષ્ટાંત :

શ્રી ગુરુ ગોવિંદને વરણવું, પ્રેમશું લાગું પાય,
આરાધું અવિનાશી એવા આદિ નિરંજન રાય;
આદિ નિરંજન અકળ સ્વરૂપ, રામે લીધાં રમવા રૂપ,
સૃષ્ટિ નિપાવા થઈ મનસાય, સુભટ થઈ પોઢયા જળમાંય
જોજો વૈકુંઠરાય ૧

અહીં પ્રથમ પંક્તિ દોહરાનું પૂર્વાર્ધ છે. બીજી પંક્તિ ૨૭સા ચોપાયાની છે. તેની પછી ચરણાકુળને બદલે ચોપાઈ આવે છે અને એ ચોપાઈના આદિમાં આગલી પંક્તિનો અંત્ય યતિખંડ આખો બેવડાતો નથી, થોડા શબ્દો જ ઉલ્લાલથી આવે છે, અને છેલ્લે પ્રારંભના શબ્દોનું પુનઃ કથન થઈ કુંડળી રચાતી નથી, પણ ચોપાઈ પૂરી થયા પછી ટેક આવે છે જે રચનામાં દુહાના ચોથા ચરણ જેવી હોય છે. આવી રીતે રચનામાં વિગતફેર છે પણ એકંદર અસર એકસરખી જ થાય છે. દયારામના ચંદ્રાવળા બરાબર આવા જ છે. (જુઓ ભક્તિપોષણ દયારામરસસુધા ૮. ૧૨૭) નયસુંદર રૂપકુંવરરાસમાં ચંદ્રાયણાની દેશી વાપરે છે તે પણ આને મળતી રચના છે :

હે વ્હાલા સુણ વાતડી, સફળ જન્મ હુઓ આજ
જો તું નયણ વયણ મિળ્યો, હવે સીધાં સહુ કાજ.
સીધાં કાજ સકળ હવે સ્વામી, જો તુમ સોહગનિધિ પામી
આજ મને પરમેશ્વર તૂઠા, આંગણ આજ અમિયમેહ વૂઠા.

આ. કા. મ. મૌ. ૬, ૮૫

આમાં પ્રથમ દૂહો આવે છે અને પછી દૂહાનું આખું ચોથું ચરણ ઉલ્લાલથી ફરી આવવાને બદલે તેના થોડા શબ્દો માત્ર ફરી આવે છે. ચરણાકુળની ચાર પંક્તિઓમાં છેવટે દૂહાના આદ્ય શબ્દો આવી કુંડળી પણ થતી નથી. આ દેશીમાં અમુક ચરણાકુળો આવી પછી ફરી પાછો દૂહો આવે છે. અહીં અવતરણ કરેલ દેશીમાં પહેલી કડી દૂહો છે પછી ૧૭ કડી સુધી ચરણાકુળ આવે છે, અને પછી પાછો દૂહો આવે છે. પૃ. ૯૦ ઉપર ફરી ચંદ્રાયણાની ચાલ આવે છે. તેમાં પહેલા દૂહાના કોઈ શબ્દો ઉલ્લાલથી ફરી આવતા નથી; ત્યાં પણ પહેલો દૂહો આવ્યા પછી ૯મી કડી સુધી ચરણાકુળ આવે છે, અને તે પછી દૂહો આવે છે. આ દૂહાના અંત તરફના થોડા શબ્દો પછીના ચરણાકુળમાં બેવડાય છે.

આ બધાં દૃષ્ટાંતો ઉપરથી એમ કહેવું જોઈએ કે ચંદ્રાવળા એ દૂહો અને ચરણાકુળના સંશ્લેષથી થતું કાવ્ય છે. પછી દૂહો આખો આવે કે માત્ર અર્ધ પણ આવે. અને તેમાં દૂહાના અંત્ય શબ્દો ઉલ્લાલથી પછીના ચરણાકુળમાં બેવડાવા જોઈએ, પણ આખો ૧૧ માત્રાનો યતિખંડ ફરી લેવાવો જોઈએ એવો નિયમ નથી, અને દૂહાનો આખો પ્રથમ યતિખંડ કડીને અંતે આવવો જોઈએ એ નિયમ તો આ દૃષ્ટાન્તોમાં ક્યાંઈ પળાયો નથી. એટલે એને છંદનું આવશ્યક લક્ષણ ન ગણવું જોઈએ, જો કે દલપતરામે અને નર્મદાશંકરે બન્નેએ એવા ચંદ્રાવલા રચ્યા છે. રણપિંગલ પણ આ રચના વિશે એમ જ કહે છે. ચંદ્રાવલી કે ચંદ્રાલીછંદનું લક્ષણ આપતાં તે કહે છે. 'ગૂજરાતીમાં હાલ જે ચંદ્રાવલા નામ કહેવાય છે તે અશુદ્ધ છે. છંદઃકામદુધાવત્સમાં એનું નામ ચંદ્રાવલી લખ્યું છે. ચંદ્ર આલી અથવા આવલી એટલે ચંદ્રાલી અથવા ચંદ્રાવલી નામ આપ્યું છે. તેમાં કુંડલી વાળવાનું અથવા પ્રથમ ચરણ જેવું જ છેલ્લું એટલે આઠમું ચરણ લાવવું એવો નિયમ કર્યો નથી. (રણપિંગલ પૃ. ૬૪૨) અહીં, પ્રથમ ચરણ જેવું આઠમું ચરણ કોઈ પણ પ્રયોગમાં દેખાતું નથી. પણ દૂહાના અંત તરફના કોઈ શબ્દો પછીની ચરણાકુળની પંક્તિમાં બેવડાવાના તો જરૂર છે એટલું સ્વીકારવું જોઈએ એમ હું માનું છું, કારણ કે એથી બે ભિન્ન કૃતિઓ વચ્ચે સંશ્લેષ થાય છે, પઠનમાં એકતા આવે છે.

નયસુંદરે ચંદ્રાવળાને બદલે ચંદ્રાયણા કહેલ છે તે નામફેર માત્ર જણાય છે. અથવા એમ હોય કે આવી ઉલ્લાલવાળી સંશ્લિષ્ટ રચનાઓ માટે ચંદ્રાલી કે એવા કોઈ શબ્દો વપરાતા હોય, કારણકે છન્દઃકોશમાં દૂહો

અને કામિનીમોહન (લલદા લલદા લલદા લલદા)ની ઉલ્લાલથી થતી સંશ્લિષ્ટ રચનાને ચંદ્રાયણા કહેલ છે, અને ગાથા અને કામિનીમોહનની એવી જ સંશ્લિષ્ટ રચનાને ચંદ્રાયણી કહેલ છે. (A. M. p. 58, 59).

આ ચંદ્રાવળારચના છન્દઃપ્રભાકરમાં એટલે કે હિંદી કાવ્યસાહિત્યમાં મળતી નથી. તેમ જ ડિંગલમાં પણ તેનો ઉલ્લેખ મળતો નથી. એ રીતે એને કેવળ ગુજરાતી રચના કહી શકાય. અને જોકે કુંડળિયા જેવી તે સફાઈદાર અને પડનના ચોટવાળી નથી, છતાં એ સુંદર છે, અને સુંદર રીતે ગાઈ શકાય છે.

હવે જાતિબદ્ધ પ્રબન્ધોમાં વપરાયેલો એક એવો છંદ લેવાનો રહે છે જે તદ્દન ભિન્ન રચનાનો છે અને અપભ્રંશકાળમાં અસ્તિત્વ ધરાવતો ન હતો. ગુજરાતીમાં તે હિંદીમાંથી આવ્યો જણાય છે, અને હિંદીમાં જ તેનો બહોળો અને વિવિધ વપરાશ છે. તે છંદ તે કવિત કે મનહર. શામળે તેનો પુષ્કળ ઉપયોગ કર્યો છે. તેમાંનાં ઘણાંખરાં કવિતો હિંદીમાં છે, તે બતાવે છે કે કવિતો વિશેષ હિંદીમાં લખાતાં હતાં. તેની રચના બહુ જ સાદી છે. એકત્રીશ અક્ષરનું એક એવાં ચાર ચરણો તેમાં આવે છે અને એ ચારેયમાં એક સળંગ પ્રાસ હોય છે, અને અંતે ગુરુ હોય છે. એ સિવાય એમાં લઘુગુરુનો કોઈ નિયમ નથી. તેમાં આઠઆઠ અક્ષરે યતિ છે એમ ગણાય છે, પણ દલપતરામે પોતે યતિભંગ કરેલો છે, પણ સામાન્ય રીતે કહેવું જોઈએ કે તેમાં આઠઆઠ અક્ષરે યતિ ઇષ્ટ છે. એ યતિ અલબત શબ્દાન્ત યતિ છે, વિલંબન કે વિરામનો યતિ નથી.

શામળનાં હિંદી કવિતો છોડી દઈ એક ગુજરાતી કવિત લઈએઃ

પ્રતિહારે દીધી ગાળ, અંગદને ઊઠી ઝાળ
ઊઠયો ત્યાંથી તતકાળ, દાબે દાંત કરડીને;
બે ચારેક ભરી ફાળ, કૃતાંતસરીખો કાળ
અધિક કરંતો આળ, ઘણી રીસ ધરડીને;
સવાયો ગવાયો વાળ, ભલેરું તિલક ભાળ
બુદ્ધિનિધિતણો બાળ, બાઝયો વપુ વરડીને;
પકડયો ત્યાં પ્રતિહાર, મહોકમ દીધો માર
કહ્યું કેત્તી વાર? લીધાં પાંચે શિર મરડીને

બૃ. કા. દો. ૧, ૪૪૨

કવિતની પંક્તિ ૩૧ અક્ષર જેટલી લાંબી હોવાથી લખવામાં તેની ૧૬ અને ૧૫ એવી બે પંક્તિઓ પડાય છે. કરડીને, ધરડીને, વરડીને, મરડીને, એ એનો સળંગ ચરણાન્ત પ્રાસ છે. તે ઉપરાંત ગાળ, ઝાળ, વગેરે પ્રાસ, જે પણ આખા કવિતમાં સળંગ આવે છે તે શોભાનો છે, અને એક જ સ્થાને આવતો નથી, કેમકે છેલ્લી પંક્તિમાં તે સ્થાન બદલાવે છે. શામળ ઉપરાંત રાજેએ કવિતનો ઉપયોગ કરેલો છે, જોકે, બીજા કેટલાક છંદોની પેઠે, અહીં પણ તેનું નામ જુદું છે. તેનાં કવિતો "સવૈયા-વાતડ. ચાલ બુલંદી" નામ નીચે આવે છે. દૃષ્ટાન્ત :

આવ ઓરી વાત એક, કહું તને કાંન માંહે,
શામળો સનેહી તેડે, કાંએ રંગી થાય છે.
આવે તો આવ નીતર, ઉત્તર તૂ આપ મને
દાઢી ઉઠી એમ કેની, વાએદે શુ વાય છે.
ઊઠની ઉતાવળી તૂં આભ્રણ પેર અંગે
વાતના વિચાર માંહે, રાત વહી જાય છે;
એ દાસ રાજે પ્રભુ તેડે, આળસનું કામ નથી,
ચોંપ કરી ચાલ વેહેલી, વાણુ વહી જાય છે.

પ્રા. કા. સુ. ૪, ૯૬

આની રચના ઘણી સાદી છે પણ એનો મેળ કે સંવાદ સમજવો એટલો જ મુશ્કેલ છે. દલપતરામ એનો અક્ષરમેળમાં સમાવેશ કરે છે. અક્ષરમેળમાં બે પ્રકારો છે, અનાવૃત્તસંધિઅક્ષરમેળ, અને આવૃત્તસંધિ-અક્ષરમેળ. આવૃત્તસંધિમેળ તો માત્રામેળની એક સ્થિર લઘુગુરુક્રમ વિશેષ રચના જ છે, એનો મેળ તો અમુક સંધિઓનાં આવર્તનોમાં રહેલો છે. અનાવૃત્તસંધિઅક્ષરમેળનો સંવાદ લઘુગુરુના અમુક સ્થિર ક્રમમાંથી નિષ્પન્ન થાય છે. મનહર કે કવિતમાં લઘુગુરુનાં સ્થાનનો કોઈ નિયમ નથી, એટલે સંસ્કૃત વૃત્તોના જેવો મેળ એનો હોવો સંભવિત નથી. અને એ જ કારણથી એટલે કે તેમાં ગમે ત્યાં લઘુ કે ગુરુ આવી શકે છે, એક ગુરુની જગાએ બે લઘુ કે બે લઘુ બરાબર એક ગુરુ એવો નિયમ નથી, ઊલટું ગમે તે લઘુની જગાએ ગુરુ અને ગુરુની જગાએ લઘુ આવી શકે છે એટલે અમુક નિયત માત્રાના અક્ષરસંધિ-ઓનાં આવર્તનો એની અક્ષરમાત્રાના વિન્યાસમાંથી મળવાં અશક્ય છે. તેમાં પંક્તિને અંતે એક અક્ષર ઓછો આવે છે, એ અક્ષર ઓછો

થવાથી ત્યાં ગુરુ મુકાય છે, અને પંક્તિને અંતે પ્રાસ આવે છે એ લક્ષણ જાતિરચનાનું છે. એ ઉપરથી આપણે એમાં જાતિરચનાના મેળની અપેક્ષા સ્વાભાવિક રીતે રાખીએ. અને એ છે પણ જાતિરચના–સંધિઓનાં આવર્તનોવાળી. આપણે આગળ જોઈ ગયા કે જાતિછંદોમાં સંધિઓનાં અમુક આવર્તનો આવે છે. આ સંધિઓને સંગીતના તાલો સાથે અનુસંધાન હોય છે. એ સંધિઓ સંગીતના એક માત્રા સાથે ભાષના અક્ષરના એક માત્રા મેળવવાથી બનેલા હોય છે. ચરણાન્તના સંધિમાં ઘણુંખરું પ્લુતોનો ઉપયોગ થાય છે, અર્થાત્ ત્યાં અમુક સ્થાનનો અક્ષર બેથી વધારે માત્રાનું ઉચ્ચારણ મેળવે છે. પણ તેનું સ્થાન નિશ્ચિત હોય છે. કવિત જેવી કૃતિઓમાં ફેર એ પડે છે કે અહીં સંગીતની એક માત્રાને બદલે, સંગીતની બે માત્રાને સ્થાને હરકોઈ એક અક્ષર–પછી તે લઘુ હોય કે ગુરુ–મૂકવામાં આવે છે: અર્થાત્ મનહર ચતુષ્કલ સંધિઓનાં આવર્તનોનો જ બનેલો છે. તેમાં ચારચાર માત્રા માટે બબ્બે અક્ષરો મુકાય છે. કવિતમાં આઠઆઠ અક્ષરે યતિ કહી છે તેનો એ જ અર્થ કે ચતુષ્કલ સંધિઓનાં ચાર આવર્તનોએ યતિ આવે, આ યતિ તે માત્ર શબ્દાન્ત હોવાથી, તેને અવ્યભિચારી રીતે પાળવી આવશ્યક નથી. ચરણાન્તે ચતુષ્કલને માટે બે અક્ષરો આવવાને બદલે એક જ અક્ષર આવે છે, અને તે ગુરુ જ હોવો જોઈએ, કારણકે તેને પ્લુત કરવાની જરૂર છે. મનહર કે કવિતમાં આ ચરણાન્ત પ્લુત આવે છે, ઘનાક્ષરીમાં આવતો નથી, એ પૂરા બત્રીસ અક્ષરની પ્રાસબદ્ધ રચના છે. આવી રચનામાં પ્લુતાન્ત રચના વધારે લોકપ્રિય હોય છે તેમ ઘનાક્ષરી કરતાં મનહર વધારે લોકપ્રિય છે જ. આ રીતે ગણતાં ઘનાક્ષરી કે મનહરની એક પંક્તિ આઠ ચતુષ્કલોની થઈ, એટલે એ ત્રિતાલો જેટલી થઇ. અર્થાત્ આ રચના બધી રીતે બીજી જાતિરચનાઓ જેવી જ છે, માત્ર સંગીતની માત્રા સાથેની તેની અનુસંધાનપદ્ધતિ ભિન્ન છે.

મારા આ મતને છન્દોરચનાનું સંપૂર્ણ સમર્થન છે. આ કવિત-જેવા છન્દો જેને હું અક્ષરસંખ્યામેળ કે ટૂંકમાં સંખ્યામેળ કહું છું, (હવે તો એ નામ સ્વીકારાયું છે) તેનું નિરૂપણ તેમાં છન્દશ્ચાયા અધ્યાય ૭ મામાં થયેલું છે. પૃ ૫૧૪મે તેમાં કહેલું છે કે मराठीतील अभंग, ओवी, घनाक्षरी इत्यादिकांची रचना छान्दस आहे. અર્થાત્ મરાઠીમાં અભંગ ઓવી ઘનાક્ષરી વગેરેની રચના છાન્દસ છે. રા. પટવર્ધન આ પ્રકારની રચનાઓ

માટે છન્દ શબ્દ પોતાની પરિભાષામાં વાપરે છે, અને તેના સ્વરૂપ વિશે એ કહે છે કે छन्दांत प्रत्येक अक्षर, मग तें दिसायला लघु असलें तरी गुरु उच्चारायचें आणि गुरु च समजायचें असते. सारी च अक्षरें गुरु म्हणजे द्विमात्रक मानायचीं हा छन्दाचा मूलभूत नियम असल्या मुळे छन्दांतील पद्मगण हा चार अक्षरांचा च असतो. लघु अक्षर च नाहीं म्हणून लगक्रमाचा प्रश्न च उद्भवत नाही. म्हणून छन्दास लगत्व भेदांतीते अक्षरसंख्याक पद्य म्हणतात.

છન્દોરચના પૃ. ૫૧૨–૧૩

અર્થાત્ છન્દમાં પ્રત્યેક અક્ષર પછી તે દેખવામાં લઘુ હોય તોપણ ગુરુ ઉચ્ચારવાનો અને ગુરુ જ સમજવાનો છે. બધા જ અક્ષરો ગુરુ એટલે બે માત્રાના માનવાના એ છન્દનો મૂળભૂત નિયમ હોવાથી છંદોમાં અષ્ટકલ ગણ ચાર અક્ષરોનો થાય છે. લઘુ અક્ષર જ નથી એટલે લઘુગુરુના ક્રમનો પ્રશ્ન જ ઉદ્ભવતો નથી. એટલે છન્દને લગત્વભેદાતીત અક્ષર-સંખ્યાક પદ્ય કહે છે.

અને મને યાદ છે કે હું ત્રીજી કે ચોથી ગુજરાતી ચોપડી ભણતો ત્યારે મનહરછન્દનું પઠન એવી જ રીતે શીખવવામાં આવતું :

ગમે તેમ રમે કોઈ સમે મન ભમે ત્યારે
દયા તજી દમે પ્રાણીને પરોવી શૂળમાં

આમાં હ્રસ્વદીર્ઘ બધા એકસરખા દીર્ઘ અને છૂટાછૂટા બોલાતા. અને એ પદ્ધતિ અમને ઘણી જ કંટાળાભરેલી લાગતી એમ પણ યાદ છે. હું માનું છું કે પઠનમાં એમ દરેક અક્ષર દ્વિમાત્રક કરવાની જરૂર નથી. આખો ચતુર્માત્રક સંધિ ચાર માત્રાનો થઈ રહે, એટલે કે એ અક્ષરો મળીને ચાર માત્રાનું ઉચ્ચારણ થાય તો બસ છે. હું તો આગળ જઈને એમ પણ કહું કે બે ચતુષ્કલો મળીને, એટલે કે ચાર અક્ષરો મળીને આઠ માત્રા થઈ રહે તો બસ છે. પછી અંદર માત્રાની વહેંચણી ગમે તેમ થાય. કયાંક લઘુ ગુરુ થાય, કયાંક લઘુ, લઘુ જ રહીને, ગુરુ પ્લુત બની પૂરી ચારચાર કે આઠ માત્રાઓ થઈ રહે. એમ કરવાથી પઠન વધારે સ્વાભાવિક બને છે. આ મારા અભિપ્રાયમાં પણ મને પટવર્ધનનો ટેકો છે. (પૃ. ૫૧૩)

આ સંખ્યામેળરચના અક્ષરમેળ સાહિત્યમાં કયાંઈ નથી. એ આપણી

પ્રાંતીય ભાષાઓનું, ખાસ કરીને હિંદીનું સર્જન છે.* અને તેનું અનેક દૃષ્ટિએ મહત્ત્વ છે. સદ્‌ગત કે. હ. ધ્રુવે વનવેલીની અખંડ પદ્યરચના કરી તે આ કવિત ઘનાક્ષરીના સંધિને આધારે. એટલું જ નહિ, દેશીઓના અભ્યાસવખતે પણ આ માત્રાગણનાપદ્ધતિ આપણે વિચારમાં લેવી જોઈશે.

શામળે રાવણમંદોદરીસંવાદમાં એક વિચિત્ર પદ્યરચના મૂકી છે તેને 'કવિત દોઢ' કહેલી છે. આ નામ નીચે બે પ્રકારની રચના આવે છે. તેમાંની એક તો ઉપર જેનું નિરૂપણ કર્યું તે કવિતની જ દોઢાયેલી કૃતિ છે. તેમાં બે ચતુરક્ષરસંધિઓ વધારે આવે છે. તરત નજરે ચડે માટે આ વધારેલો ભાગ નીચેના દૃષ્ટાન્તમાં હું છૂટો લખું છું:

કવિત દોઢિયું

રાવન કહે સુનો સીત, મોર્યસો મેલાવો ચિત્ત
છાંડ દૂર સબે ભીત
પ્રીત નીત કહા તેરે રામ જેસે રંક કો
તીન લોક કરે આણ, ચિંતામણિ રત્ન ખાણ
ઓહોલોક માન બાણ
જાને સુખ બ્હોત મેરે, વૈભવ નિઃશંક કો

શ્રૂ. કા. દો. ૧,૫૦૨-૩

આ બે પંક્તિઓ થઈ. બીજી બે ઉતારવાની જરૂર જોતો નથી. આમાં છૂટી અરધી લખેલી પંક્તિ તે મનહરની પંક્તિનો વધારો છે. આ સિવાયની પૃ. ૫૦૦ ઉપર આપેલી 'કવિત-દોઢ' અને પૃ. ૫૧૧ ઉપર આપેલી 'કવિત-દોઢિયું ફેર' ભિન્ન પ્રકારની અને વધારે ગેય હોઈ પિંગલદૃષ્ટિએ વધારે શિથિલ પ્રકારની છે. હું માત્ર બબ્બે પંક્તિઓ જ ઉતારું છું:

સીતાજી સયાણી, રામજીકી રાણી, અધિક જોર આણી,
માનિની મંદોદરી માન, કામ જોર કીનો હે

---

* સંખ્યમેળના જેવો માત્ર એક જ છન્દ મને પ્રાકૃતપૈંગલમાં મળ્યો છે. ગંધાતા (પ્રા. પૈં. પૃ. ૧૬૩-૬૬). તેનું લક્ષણ એટલું જ આપેલું છે કે તેની પહેલી અને ત્રીજી પંક્તિ ૧૭ અક્ષરની હોવી જોઈએ, અને બીજી અને ચોથી ૧૮ અક્ષરની હોવી જોઈએ. તેમાં લઘુગુરુનો કોઈ નિયમ નથી. એકી ચરણનો એની પછીના બેકી ચરણ સાથે પ્રાસ મળે છે. પણ આ છંદનો સાહિત્યમાં પ્રયોગ જોયા વિના હું વિશેષ કહી શકતો નથી.

જોરાવર જાણી, મદિપત્ય મેં માની, એસી દશ આની
પાની ગમાયો વાકે સૂખ સબે લીનો હે

બ. કા. દો. ૧, ૫૦૦

અહીં પહેલી પંક્તિમાં અષ્ટાક્ષર યતિખંડ પડવાને બદલે પંચાક્ષર યતિખંડ પડે છે. અને એવા ત્રણ યતિખંડો પહેલી પંક્તિમાં આવે છે. બીજી પંક્તિ તે મનહરની જ બીજી (અહીં મનહરની આઠ પંક્તિ સગવડ માટે ગણેલી છે) પંક્તિ છે. તે સિવાય મનહરની પેઠે જ દરેક અક્ષર સરખો એ માત્રાનો જ બોલવાનો છે. 'અધિક જોર આણી'માં એક અક્ષર વધે છે, અને 'માનિની' પંક્તિમાં એક અક્ષર વધે છે, તે શૈથિલ્ય છે. પણ તે સિવાય ઉપર કહ્યું તેમ આ કૃતિ સંખ્યામેળ જ છે. પઠનમાં હું માનું છું કે દરેક પાંચાક્ષર યતિખંડ પછી બે અક્ષર જેટલી યતિ આવી મનહરનો અષ્ટાક્ષર યતિખંડ થઈ રહેતો હશે. પણ એક જ સળંગ કૃતિમાં, એક પંક્તિમાં ત્ર્યક્ષરસંધિ મૂકવો અને બીજી પંક્તિમાં ચતુરક્ષરસંધિ મૂકવો એ કોઈ રીતે સુભગ મિશ્રણ નથી. બીજી કડી તે કૃતિની રચના ઉપરની રચનાથી પણ થોડી ભિન્ન છે. જો કે મિશ્રણના અંશો એ જ પ્રકારના છે. દૃષ્ટાન્ત:

ચઢેગો શ્રીરામ, લૂટેગો ગામ, ફૂટે સબે ઠામ, કરે બહુ કામ,
ફેરેગો નામ, મરે દામ સબ હરેગો

આયેગો નિઃશંક, જાની તુજ વંક, રાખેગો છક, વાહ્યો હે અંક
લૂટેગો લંક રંક તોકું કરેગો.

દુંદુભિ બજાડે, ધરદુર્ગ તોડ પાડે, ખોદેગો અખાડે, સબકું રમાડે, મન
કોડકું પહોંચાડે આડે હાથે ફરેગો.

કહત કવિ સામળ બાની, મનમેં તો દયા આની, તોકું તો રંક જાની
હોયેગી તોયે હાની
રાની સીત કયું ન દીની, રાવણ તું મરેગો.

આમાં હરેગો કરેગો ફરેગો મરેગો અંતવાળી પ્રાસબદ્ધ પંક્તિઓ તે મનહરની જ પંક્તિઓ છે. ક્યાંક પંદરથી ઓછા અક્ષરો થાય છે તે રચનાશૈથિલ્ય છે. તે સિવાયની, એટલે પ્રાસાન્ત પંક્તિ ઉપરની પંક્તિઓમાં પહેલી ત્રણ તે પંચાક્ષર યતિખંડોનાં ચણુચણુ આવર્તનોની છે, અને ચોથી પંક્તિ તે અષ્ટાક્ષર યતિખંડોનાં ચાર આવર્તનોની છે.

રચનામાં કશું સૌષ્ઠવ નથી. છન્દઃપ્રભાકરમાં કે રણપિંગળમાં આ રચના નજરે પડતી નથી. કદાચ શામળની પોતાની હોય, જોકે છન્દની ખાતર છન્દના પ્રયોગો કરવાના શોખનું કોઈ બીજું ચિહ્ન તેનામાં ક્યાંઈ દેખાતું નથી. અને નવો પ્રયોગ હોય તો પણ કંઈ મહત્ત્વનો નથી.

એકંદર જાતિરચનામાં પ્રાચીન ગુજરાતી વાઙ્મયે બહુ નવા અખતરા કર્યા નથી. તેણે ઘણીખરી રચના અપભ્રંશ વાઙ્મયની જ અપનાવી છે અને ઘણી હિંદીમાંથી લીધી હોય એમ જણાય છે. પ્રાચીન ગુજરાતી વાઙ્મયની સર્જનશક્તિ તો વિશેષરૂપે દેશીઓમાં દેખાય છે જે હવે પછી આપણે હાથમાં લઈશું.

પ્રકરણ ૮

દેશીઓનું સ્વરૂપ

દેશી, ઢાળ, ગરબી, પદ, ત્રુટક વગેરેની સામાન્યચર્ચા

આપણે દેશીઓના સ્વરૂપની ચર્ચા કરીએ તે પહેલાં તેનો શબ્દાર્થ નિયત કરવો જોઈએ. આ દેશી શબ્દ, હેમચન્દ્ર પોતાના વ્યાકરણમાં તત્સમ તદ્ભવથી ભિન્ન દેશ્ય શબ્દ ગણતાં તેનો જે અર્થ કરે છે તેને મળતો જ છે. હેમચન્દ્ર સંસ્કૃતને પ્રકૃતિ ગણી શુદ્ધ સંસ્કૃત શબ્દોને તત્સમ, તેમાંથી વ્યુત્પન્ન થયેલાને તદ્ભવ કહે છે, અને એવી રીતે સંસ્કૃતમાંથી વ્યુત્પન્ન ન કરી શકાય એવા શબ્દો એ તે તે દેશીના જ છે એમ ગણી તેને દેશ્ય કહે છે. આપણા જૂના ગુજરાતી વાઙ્મયમાં વપરાતો દેશી શબ્દ એ એ જ રીતે દેશી રાગોનો વાચક છે. અને એ અર્થ લાંબા વખતથી રૂઢ થયેલો જણાય છે રામાયણના બાલકાંડમાં લવકુશે ઋષિઓની સભામાં રામાયણ ગાયું એવું વર્ણન છે (સર્ગ ૪) અને ત્યાં છેલ્લા શ્લોકમાં તે मार्गविधानसंपदा ગાયું એવો ઉલ્લેખ છે ત્યાં તિલક ટીકામાં 'માર્ગ'નો અર્થ કરતાં લખ્યું છેઃ गानं द्विविधं। मार्गो देशी चेति। तत्र प्राकृतावलंबी गानं देशी। संस्कृतावलंबी तु गानं मार्गः। ગાન બે પ્રકારનું છે, માર્ગ અને દેશી. તેમાં પ્રાકૃતને અવલંબીને કરેલું ગાન તે દેશી અને સંસ્કૃતને અવલંબીને કરેલું તે માર્ગ. સંગીત ઉપરનું, તેમ જ પિંગળ ઉપરનું પણ, પ્રાચીનતમ પુસ્તક ભરતનું નાટ્યશાસ્ત્ર છે. તેમાં સંગીત વિશે ઉલ્લેખો છે, પણ પિંગળની પેઠે સંગીત એ પણ એનો મુખ્ય વિષય નથી. વધારે મુશ્કેલી તો એ છે કે એની પરંપરા તૂટી ગઈ છે એટલે ખાસ અભ્યાસથી એનું સંપાદન થાય નહિ ત્યાંસુધી એ ગ્રંથ સંગીત માટે ઉપયોગમાં લેવાય નહિ. તે પછીનો પ્રાચીનતમ પ્રસિદ્ધ ગ્રંથ લોચનકૃત રાગતરંગિણી છે. એનો સમય અસંદિગ્ધ નથી, પણ એ પ્રાચીન તો છે જ. તેમાં સંગીતના બે પ્રકારો જણાવેલા છે, માર્ગ અને દેશી.

मार्ग देशी विभेदेन गीतं तु द्विविधं मतम् ।

मार्गास्तु गन्धर्वादि गीतगतयः देश्यश्च तत्तद्रागाश्रितास्तास्तास्तत्तद् देशगीतगतयः इह तु मार्गाभावान्नोदाहृताः...

(ઉત્તર હિંદુસ્થાની સંગીતની સંક્ષિપ્ત ઐતિહાસિક સમાલેાચના પૃ ૮.)

અહીં ગ્રંથકાર સંગીતના માર્ગ અને દેશી એવા બે પ્રકારો કહે છે. માર્ગને અહીં ગાન્ધર્વ પણ કહેલ છે. દેશીનેા અર્થ એવેા કરેલેા છે કે તેતે રાગને આશ્રયે–આધારે, તેતે દેશમા રૂઢ થયેલાં ગીતેાની ગતિએા કે ગતેા. રાગતરંગિણી માર્ગસંગીતનેા ગ્રંથ છે એટલે દેશીએા એ એનેા વિષય નથી. આ પછીનેા સંગીતનેા એવેા જ પ્રતિષ્ઠિત અને પ્રસિદ્ધ ગ્રંથ સંગીતરત્નાકર છે. તેના પ્રથમ સ્વરાધ્યાયમાં જ કહેલું છે :

गीतं वाद्यं तथा नृत्यं त्रयं संगीतमुच्यते ॥ २१ ॥
मार्गो देशीति तद्द्वेधा तत्र मार्गः स उच्यते ॥
यो मार्गितो विरच्याद्यैः प्रयुक्तो भरतादिभिः ॥ २२ ॥
देवस्य पुरतः शंभोर्नियताभ्युदयप्रदः ॥
देशे देशे जनानां यद्रुच्या हृदयरंजकम् ॥
गानं च वादनं नृत्यं तद्देशीत्यभिधीयते ॥ २३ ॥

સંગીતરત્નાકર પૃ. ६

ગીત વાદ્ય અને નૃત્ય એ ત્રણ સંગીત કહેવાય છે. તેમાં ગીત બે પ્રકારનું, માર્ગ અને દેશી. બ્રહ્મા ભરત વગેરેએ શંભુની આગળ જે પ્રયેાજેલું અને જે અભ્યુદય આપનારું છે તે માર્ગ. જુદાજુદા દેશેામાં લેાકેાની રુચિને લીધે જે હૃદયરંજક બનેલું છે તે ગાન વાદન અને નૃત્ય દેશી કહેવાય છે. આગળ ચેાથા પ્રબન્ધાધ્યાયમાં પણ આ જ ફરી કહે છે :

रंजकः स्वरसंदर्भो गीतमित्यभिधीयते ।
गान्धर्वगानमित्यस्य भेदद्वयमुदीरितम् ॥ १ ॥
अनादि संप्रदायं यद् गन्धर्वैः संप्रयुज्यते ।
नियतं श्रेयसो हेतुस्तगान्धर्वं जगुर्बुधाः ॥ २
यत्तु वाग्गेयकारेण रचितं लक्षणान्वितम् ।
देशी रागादिषु प्रोक्तं तद्गानं जनरंजनम् ॥ ३

संगीतरत्नाकर चतुर्थः प्रबंधाध्यायः પ્રથમ ભાગ પૃ. २७१

રંજક સ્વર સંદર્ભને ગીત કહે છે તેના બે ભેદો કહેલા છે, ગાન્ધર્વ અને ગાન: ગાન્ધર્વોથી પ્રયોજાતું અનાદિ સંપ્રદાયવાળું અને નિશ્ચય શ્રેયના હેતુભૂત જે છે તેને ગાન્ધર્વ કહે છે અને જે લક્ષણયુક્ત જનરંજન કરનારું ગીત દેશી રાગો વગેરેમાં વાગ્ગેયકારોએ પ્રયોજેલું હોય તેને ગાન કહે છે. ટીકામાં કલ્લિનાથ આ ગાન્ધર્વને જ માર્ગ કહે છે. અને સ્પષ્ટ કરે છે કે વેદની પેઠે ગાન્ધર્વસંગીત અપૌરુષેય છે અને દેશી પૌરુષેય છે. તેનો રચનાર વાગ્ગેયકાર કહેવાય છે:

वाचं गेयं च कुरुते यः स वाग्गेयकारकः ।

એજન અધ્યાય ૩, શ્લો. ૨. પૃ. ૨૪૩

અર્થાત્ વાણી અને ગીત બન્નેનો રચનાર તે વાગ્ગેયકાર. આપણા પ્રેમાનન્દ વગેરે કવિઓ વાગ્ગેયકાર હતા.

અહીં જેને માર્ગ કહેલ છે તે જ ઉસ્તાદી કે શિષ્ટ સંગીત. અને ગુજરાતપ્રાંતમાં અને ગુજરાતી ભાષામાં સંગીતની જે વિશિષ્ટ પદ્ધતિઓ રૂઢ થઈ ગઈ હોય તે આપણા ગુજરાતી દેશી રાગો. અહીં માર્ગસંગીત અપૌરુષેય કહ્યું તેને હું, વેદના અપૌરુષેયત્વજેવી શાસ્ત્રગત દંતકથા સમજું છું. ગીર્વાણ ભાષાને દૈવી કહીએ, અનાદિ કહીએ, અને લોકભાષાને તેની સરખામણીમાં ભ્રષ્ટ કહીએ, પણ ખરી હકીકત એ છે કે કોઈ પણ લોકભાષાને જ સંસ્કારીને સંસ્કૃત ભાષા થયેલી હોય છે. તેમ આ માર્ગ-સંગીત પણ કોઈ દેશ્ય સંગીત સંસ્કારાઈને જ અસ્તિત્વમાં આવેલું હોય. પંડિત ઓંકારનાથજીએ આ સ્પષ્ટ રીતે કહેલું છે. તેઓ કહે છે: "શિષ્ટ સંગીતનું આરંભસ્થાન લોકસંગીતમાં છે...મારાં ઘણાં વર્ષોનાં અનુભવ અને ચિંતન પછી કહું છું કે શિષ્ટ સંગીતનાં મૂળ લોક-સંગીતમાં રહેલાં છે.' (નવરાત્રમહોત્સવ, લાઠી. શિષ્ટ સંગીત અને લોકસંગીત. પૃ. ૩૩.)

આ રીતે શિષ્ટ સંગીતમાં કે શાસ્ત્રીય સંગીતમાં સ્થાન નહિ પામેલું એવું ગુજરાતનું સંગીત છે તે બધી દેશીઓ છે. ખાસ કરીને આપણી ગરબીઓ આ પ્રકારનું દેશી સંગીત છે. આ ગરબીઓના સંગીત-સ્વરૂપનો હજી શાસ્ત્રીય અભ્યાસ નથી થયો. એ બધી ગરબીઓને શિષ્ટ સંગીતના રાગોનાં નામો આપી શકાતાં નથી, કારણકે શિષ્ટ સંગીત-માન્ય હરકોઈ રાગને માટે ઓછામાં ઓછા પાંચ સ્વરો આવશ્યક છે,

જ્યારે ઘણીખરી ગરબીઓમાં એટલા સ્વરો હોતા નથી. અત્યારે સંગીત-કુશળ બહેનો કેટલીક ગરબીઓને પૂરા પાંચ કે વધારે સ્વરમાં ગાય છે, તેમાં કેટલીકમાં સફળતા મળે છે, કેટલીકમાં એ નવા સ્વરો ખૂંચે છે, પણ એ સંબંધી સંગીતની દષ્ટિએ શાસ્ત્રીય ચર્ચા થઈ નથી. આ તરફ હજી આપણા સંગીતકોવિદોનું પૂરું લક્ષ ગયું નથી. પણ અહીં મુખ્ય વક્તવ્ય એ છે કે પરંપરાથી ગવાતી આપણી આ ગરબીઓ એ આપણું દેસ્ય કે દેશી સંગીત છે.

જુદીજુદી ગરબીઓ જુદીજુદી રીતે ગવાય છે. તેમાં ગાનારને સંગીત-શાસ્ત્રની દષ્ટિએ નવાનવા સ્વરની રચનાના પ્રયોગો કરવાનો હક છે. પણ પરંપરાથી આપણી ગરબીઓ, લગ્નગીતો અને લોકગીતના બીજા કેટલાક પ્રકારો અમુક રૂઢ સ્વરૂપ પામી ગયા છે. તેના સ્વરો અને તાલો નિયત થઈ ગયા છે. "મારગડો મારો મેલો મોહનજી," પ્રેમાનંદની દાણલીલાનું "ધૂતારી ઘૂમટાવાળી રે, આંજ્યા વિના આંખડી કાળી રે" એ ગીત, અર્વાચીન સમયમાં "પૂનમ ચાંદની પૂરી ખીલી અહીં રે" એ ગીતો અમુક જ સ્વરોમાં અને તાલોમાં રૂઢ થઈ ગયાં છે. એ ગીતનો પાઠ એટલે વાણી પણ પછી એ ગીતને અનુકૂળ જ રચાય છે. આ પ્રમાણે અમુક નિયત સ્વરોનું અને તેને અનુકૂળ થવા ઘડાયેલી વાણીનું જરા શિથિલ એવું છન્દઃસ્વરૂપ, એને પણ આપણે દેશી કહીએ છીએ. દેશી શબ્દ આ રીતે અમુક તરેહમાં ગવાતા અમુક છન્દનો વાચક છે. એ શુદ્ધ પિંગળનો શબ્દ નથી, તેમ જ માત્ર સંગીતનો શબ્દ પણ નથી.

એક બીજી રીતે પણ દેશીઓનું સ્વરૂપ સિદ્ધ થાય છે. કડવાબદ્ધ પ્રબન્ધો જોતાં જણાશે કે ઘણુંખરું કડવાંના પ્રારંભમાં અમુક રાગનું નામ લખેલું હોય છે. તેમાં કેદારો, ગોડી, રામગ્રી, મારુણી, આશાઉરી, ધન્યાશ્રી, દેશાખ, મલ્હાર, વસંત, વગેરે શિષ્ટ સંગીતમાં જે રાગો હોય છે તેનાં નામો આવે છે—ક્વચિત્ હું આગળ કહી ગયો તેમ શિષ્ટ સંગીતમાં નહિ જાણીતાં એવાં સામેરી જેવાં નામો પણ આવે છે. આ શિષ્ટ સંગીત-ના રાગો છે, છતાં પણ એ બધા દેશીઓ જ છે. અર્થાત્ એ બધી આપણી ગુજરાતી કાવ્યતામાં રૂઢ થયેલી અમુક નિયત તાલબદ્ધ સ્વરાવલી અને છન્દોરચના છે. શિષ્ટ સંગીતમાં એકનું એક જ ગીત, એકના એક જ રાગમાં તાલમાં એનો એ ગવૈયો ગાતો હોય તોપણ તેમાં ફેર પડે. એક જ રાગ અને તાલના આલાપ તાન પલટા વગેરેમાં ગવૈયાને

અનેક પ્રકારની સ્વરાવલી લાવવાનો હક્ક છે, એટલું જ નહિ, એ નવી-નવી સ્વરાવલી લાવવામાં જ એની કુશળતા ખૂબી અને સર્જકતા રહેલી હોય છે. આપણા પ્રબન્ધોનાં કડવાં આવી રીતે ગવાતાં નથી. એમાં આલાપ તાન પલટાને સ્થાન નથી જ કહીએ તો ચાલે. એ કડવાં તો અમુક લલકારથી રૂઢ પદ્ધતિએ જ ગાવાનાં છે. એ પદ્ધતિને ખરી રીતે તેમાં આવેલા રાગ સાથે અનુસંધાન હોવું જોઈએ, પણ હું માનું છું કે આ ગીતોમાં જે અનવસ્થા પ્રવર્તતી હતી તે જોતાં, કદાચ એ રૂઢ દેશીને એ રાગ સાથે અનુસંધાન પણ નહિ રહ્યું હોય, કદાચ એમાં રાગ પારખવાને આવશ્યક પાંચ સ્વરો પણ નહિ રહ્યા હોય, અને દેશફેરે, ગાયકફેરે, અને લહિયાફેરે પણ એક જ દેશીમાં જુદાંજુદાં નામો બોલાતાં હશે. એક સાદો દાખલો આપું. પ્રેમાનન્દના ઓખાહરણમાં ઓખાને પરણાવ્યા પછી વરપક્ષ તરફથી સાત્યકી પહેરામણીની યાદી લખાવે છે:

કડવું ૪૯ મું—રાગ ધન્યાશ્રી

સાત્યકી કહે છે લખો કાગળમાં, એક લાખ માતંગ; રાયજી
સાજ સંગાથે પાણીપંથા, પંચ લાખ તુરંગ; રાયજી
રથ પટકુળ પામરી સુરભી, ઘટે જે રોકારોક, રાયજી
મન ઈચ્છયું અમે માગીને લીજે, ન રહે મનમાં શોક; રાયજી

× × ×

ઘણું અમે શું લખાવિયે રાણા, સગપણ સાંધ્યાં લાડ, રાયજી
જમાઈ જે માગે તે આપો, તેમાં અમને શો પાડ, રાયજી

પ્રા. કા. દો. ૧, ૯૭

આવો જ પ્રસંગ મામેરામાં આવે છે. ત્યાં મોસાળાની યાદી વડસાસુ લખાવે છે. આપણે તેને સરખાવી જોઈએ:

કડવું ૬ ઠું—રાગ સામેરી

વડસાસુ ઘણું ભારે માણસ બોલ્યાં પરમ વચંન; વહુજી
વરી વહુઅર તમે કાંઈ ન જાણો, મહેતો વૈષ્ણવજંન. વહુજી

× × ×

લખો પાંચ શેર કંકુ જોઈએ શ્રીફળ લખો સેં સાત; વહુજી
વીશ મણ વાંકડિયાં ફોફળ, મળશે મોટી નાત; વહુજી

× × ×

તમને સોળ શણગાર ઘડાવે, બાપ લડાવે લાડ; વહુજી
ઘરે જમાઈને સોનાનાં સાંકળાં, તેમાં અમને શો પાડ; વહુજી

એજન પૃ. ૨૨૪-૨૫

એક જ પ્રસંગ, લગભગ એક જ વસ્તુ, એક જ છન્દોરચના, ભાષાનો એક જ લહેંકો; અને રાગ એકમાં ધન્યાશ્રી અને બીજામાં પેલો અજ્ઞાત સામેરી હોય, એમ બને? અલબત રાગ જુદા હોય એ અશક્ય નથી, પણ સંભવાસંભવ જોતાં રાગ એક જ હોવો જોઈએ, લહિયાની કે પરિભાષાની શિથિલતાને લીધે ત્યાં જુદાંજુદાં નામો લખાયાં છે એમ હું માનું છું. પણ આ બાબતમાં જરા પણ શિથિલતા પ્રવર્તતી નહોતી એમ માનીએ તોપણ આ રાગોનો અર્થ, અમુક જ સ્વરાવલીમાં અને છન્દોરચનામાં ગુજરાતમાં રૂઢ થયેલ એ રાગનું સ્વરૂપ એમ જ કરવો જોઈએ. આગળ જોઈ ગયેલ રાગતરંગિણી આ વાતનો સ્પષ્ટ રીતે એવો જ ઉલ્લેખ કરે છે: देश्यश्च तत्तद्रागाश्रितास्तास्ता स्तत्तद्देशगीतगतयः ॥ આ દેશીઓ તેતે રાગને આશ્રયે રહેલી છે, પણ તેતે દેશમાં તેની અમુકઅમુક ગતિઓ કે ગતો રૂઢ થયેલી હોય છે, અને શિષ્ટ સંગીતના અમુક રાગની અમુક ગતનું અમુક દેશમાં રૂઢ થયેલું સ્વરૂપ તે દેશી. અહીં પણ હું આગળ કહી ગયો તેમ દેશીનું સ્વરૂપ એક તરફ સંગીતમાં પણ રૂઢ થયેલું છે. બીજી તરફ પિંગલમાં પણ રૂઢ થયેલું છે. એક જ રાગમાં છન્દોરચના બદલાતાં દેશી બદલાય. ભાલણસુત ઉદ્ધવ કવિકૃત રામાયણમાં ૧૮મું કડવું ધનાશ્રીનું છે. આખા કડવામાં અધવચ છન્દોરચના બદલાય છે એટલે ત્યાં દેશી ફરી છે:

કડવું ૧૮ મું
રાગ ધનાશ્રી

બ્રહ્મા વર આપીને વળિયા, મેં દેવ દૈત્ય જીત્યા બહુ બળિયા;
યજ્ઞતણો હું માગું ભાગ, કોઈએ યજી શકે નહિ યાગ ૧

છન્દની દૃષ્ટિએ આ ચોપાઈ છે તે ૧૫ કડી સુધી ચાલે છે. પછી

દેશીફેર

એમ કહીને તે તો રાક્ષસ, થયો અંતરધ્યાન;
પંપાસર ભણી પધાર્યા, સમર્થ શ્રીભગવાન. ૧૬

વાટે જાતાં વન બહુ આવે સાંભરે સીતા નારી;
વળી વળી વિલાપ કરે પણ લક્ષ્મણ રાખે વારી. ૧૭

અહીં છંદ ૨૭સો ૨૮સો ચોપાયો છે. બન્ને દેશીઓ છે. રાગ એનો એ રહ્યા છતાં છન્દ બદલાયાથી દેશફેર કહેલ છે. એવી જ રીતે પ્રેમાનન્દના દશમસ્કંધમાં કડવા ૧૪મા ઉપર રાગ નટનારાયણ લખ્યું છે, કડવું ૧૫મું રાગ નટની દેશફેર લખ્યું છે. ત્યાં પણ રાગ એનો એ રહે છે, અને વળી સ્વર-છન્દોરચના બદલાય છે. આપણે જોઈએ:

કડવું ૧૪ મુ-રાગ નટનારાયણ

ધન્ય જસોદા ધન્ય જસોદા, વણ પ્રસવે થઈ માતા
કોનું સાંચ્યું કોણ ભોગવે, લખ્યા લેખ વિધાતા
કીડી સાંચે (ને) તીતર ખાએ તેમ થયું આજ મ્હારે
એકરાતની હું નહિ માતા, પરઘેર પુત્ર પધારે

છન્દની દૃષ્ટિએ આ સ્પષ્ટ રીતે ચોપાયો છે. હવે તે પછીનું કડવું ૧૫મું જોઇએ :-

કડવું ૧૫ મુ રાગ-નટની દેશફેર

ગોકુળ પધારો હો, બાળક બાહુવાં. ધ્રુવ.
વન રડવડજો હો, પગે નહીં ખાસડી;
આતા ઊછરજો હો, પી પી છાસડી.- ગો૦
મીઠાબોલાં મીઠડાં હો, કરી જાઉં મરી;
શ્યામ સલૂણા હો, કહીં યે મળશું ફરી. — ગો૦

બન્ને કડવાંમાં રાગ એક જ છે, પણ દેશી ફેર છે. અર્થાત્ સ્વર-છન્દોરચના ભિન્ન છે. તેવી જ રીતે કડવું ૩૦ અને ૩૧ બન્નેમાં રાગ મારૂ છે પણ દેશી ફેર છે, ૩૧મા કડવા ઉપર તે પ્રમાણે દર્શાવેલું છે. ભાલણ એના નળાખ્યાનમાં દેશી શબ્દ જરા જુદી રીતે વાપરતો હોય એમ જણાય છે. તેનું નળાખ્યાન કડવાબદ્ધ છે, અને સામાન્ય રીતે કડવાં મુખબન્ધ સાથે કે તે વિના ઢાળબદ્ધ છે. પણ કેટલાંક કડવાં જે દ્રવીભુત ઊર્મિનાં ગીતો છે તેને જ તે દેશી કહે છે. જેમકે કડવુ ૧૭ દમયન્તીના વિલાપનું છે તેને દેશી કહેલું છે. (બે નળાખ્યાન પૃ. ૩૧) અને કડવું ૧૮ અને ૨૩ માં જે ઊર્મિગીતો છે તેને દેશી કહેલ છે. (એજન પૃ. ૩૩ અને ૩૯.) અલબત આનો અર્થ એ થયો કે સામાન્ય વર્ણનાત્મક ઢાળો કરતાં જ્યાં ઊર્મિ પ્રવાહી થઈ ગીત બન્યું ત્યાં તેણે દેશી શબ્દ વાપર્યો. પણ તેથી તેના ઢાળો દેશી મટી નથી જતા. એમ એક જ શબ્દ સામાન્ય અને વિશેષ અર્થમાં આપણે ઘણીવાર વપરાતો

જોયો છે. પ્રેમાનન્દ પણ આ જ રીતે પોતાના ઢાળબદ્ધ ગ્રન્થોમાં આખાં કડવાં ઊર્મિગીતોનાં લખે છે તેમ જ કડવાની વચ્ચે જુદું ઊર્મિગીત પણ મૂકે છે. દશમસ્કંધનું ૩૪ મું કડવું રાગ–ધનાસરીમાં છે. તેમાં બે પંક્તિના મુખબંધ પછી ઢાળ શરૂ થાય છે. ઢાળની છ કડી પછી જસોદાના આશ્ચર્યનું પદ–રાગ મારૂમાં આવે છે. એ પૂરું થતાં પાછો આગલો ઢાળ ચાલુ થાય છે એમ સૂચવવા ત્યાં પ્રેમાનન્દ "દેશી ચાલતી" લખે છે. અર્થાત્ આ ઢાળો દેશી જ ગણાતા.

જૈન રાસાઓમાં મેં આગળ કહ્યું તેમ દૂહા અને દેશી વારાફરતી આવે છે. પણ જૈન રાસાકારોની એક વિશેષતા એ છે કે એ લગભગ દરેક દેશીના નમૂનારૂપ ગીતનું પ્રતીક મથાળે મૂકે છે. પછી લાંબે અંતરે આખી પંક્તિને બદલે તેમાંનો એક જ મુખ્ય શબ્દ આખી દેશીના પ્રતીક તરીકે કામ આવતો જણાય છે. જેમકે કુસુમશ્રીરાસમાં એક ઢાલનું પ્રતીક આ પ્રમાણે આપેલું છે:

"ઢાલ વીછિયાની. ડુંગરપુરરા સોનીડા મને વીંછયડો
ઘડી આલરે. એ દેશી"

આ. કા. મ. મૌ ૧, ૭૪.

અહીં સ્પષ્ટ જણાય છે કે મૂળ ગીતની પહેલી પંક્તિ

ડુંગરપુરરા સોનીડા મને વીછયડો ઘડી આલ રે

એ પ્રમાણે છે. પણ સાથેસાથે એ પણ સ્પષ્ટ થાય છે કે આ દેશી 'વીછિયાની દેશી' ને નામે પણ પ્રસિદ્ધ છે, અને અશોકરોહિણી રાસમાં એ દેશીનો ઉલ્લેખ "વીંછિયાની દેશી" તરીકે કરેલો પણ છે (એજન પૃ. ૨૨૦.) ઘણીવાર એવું પણ બનેલું છે કે અમુક દેશીના નમૂના પ્રમાણે કોઈ રાસમાં નવી દેશી લખાય, અને પછીથી એ મૂળ દેશીને બદલે એ રાસની દેશી જ નમૂનાની દેશી બની જાય. દાખલા તરીકે "શ્રીપાળ રાજાનો રાસ"માં "ઢાળ ચોથી–રામચંદ્રકે બાગમેં ચંપો મોરી રહ્યોરી–એ દેશી"માં છે. તે ઢાળની પહેલી કડી નીચે પ્રમાણે છે:

મારગ સન્મુખ તામ, ઉડે ખેહ ઘણીરી
પૂછે ભૂપતિ દૃષ્ટિ, દેઈ મંત્રી ભણીરી ૧

અશોકરોહિણી રાસની ૨૫મી ઢાલમાં ઉપરનું અસલ પ્રતીક રામચન્દ્ર કે૦ અને નવું પ્રતીક મારગ સન્મુખ૦ બન્ને આપેલાં છે (એજન પૃ. ૨૮૬) જે બતાવે છે કે કોઈક વર્ગ પહેલી જૂની કરતાં આ નવી બીજી ઢાલને વધારે

ઓળખતો હતો. તે જ પ્રમાણે શ્રી શાલિભદ્રરાસમાં પૃ. ૧૨ (એજન) પરની ઢાળનું પ્રતીક આ પ્રમાણે લખ્યું છેઃ 'ઢાળ સિંધૂઓ, ચીત્રોડી રાજા રે, એ દેશી અથવા વિનતી અવધારે રે, પુરમાંહે પધારે રે, મહોત વધારે બબ્બર રાયનું રે. એ દેશી 'આમાં ચીત્રોડી°' એ જૂના ગીતનું પ્રતીક છે, અને 'વિનતી અવધારે રે" એ આખી પંક્તિ એ જ શ્રીપાલરાસની બીજા ખંડની પાંચમી ઢાળની પ્રથમ પંક્તિ છે. એ ઢાળમાં આ જ 'ચિત્રોડા રાજા રે' એ પ્રતીક આપેલું છે. શ્રી વિબુદ્ધવિમલસૂરીરાસમાં ઢાલ ૩૭ના પ્રતીક તરીકે 'વિનતી અવધાર્યો રે, પુરમાંહિ પધાર્યો રે; એ દેશી' એ એક જ પંક્તિ આપેલી છે. (જૈન એ. ગૂ કા. સ. પૃ. ૨૪) શ્રીપાળ રાજાનો રાસ એટલો બધો પ્રસિદ્ધ અને લોકપ્રિય છે કે પછીથી એની ઢાળોની ઘણી પંક્તિઓ નમૂનાના પ્રતીક તરીકે અપાઈ છે. આ પ્રતીકોનો અલગ અભ્યાસ અનેક દૃષ્ટિએ રસપ્રદ થઈ પડે. કેટલાંક પ્રતીકો જ કહી આપે છે કે તે હિંદના બીજા પ્રાંતોમાંથી લીધેલાં છે. ખાસ કરીને સમયસુંદરે ઘણાં પ્રતીકો ગુજરાત બહારના પ્રાંતોમાંથી લીધેલાં છે. (જૈન ગૂર્જર કવિઓ પ્રથમ ભાગ પૃ. ૩૩૧–૩૬૧. ખાસ પૃ. ૩૬૧–૩૬૨). પણ તે સિવાય આપણે માટે એ અગત્યનું છે કે આ બધી દેશીના નમૂના ઘણાખરા લોકસાહિત્યમાંથી, લોકગીતોમાંથી, અને કૃષ્ણરામ સંબંધીનાં ગીતોમાંથી લીધા છે. પછીના કેટલાક રાસાકવિઓએ જૂનાં પ્રતીકો ન આપતાં પ્રસિદ્ધ જૈન રાસાની પંક્તિનાં પ્રતીકો આપ્યાં છે; તે બધાંનાં મૂળ પ્રતીકો લોકગીતોમાં ન શોધી આપી શકીએ તોપણ આ અનુમાન ઘણું જ સબળ છે કે રાસાકવિઓ પોતાની દેશીઓના નમૂના સામાન્ય પ્રચલિત દેશીઓમાંથી લેતા. અને જૈન ધર્મને માટે એ જ સ્વાભાવિક છે. જૈન મતપ્રચાર માટે જેમ પ્રાચીન જૈન સાધુઓએ પ્રાકૃત અપભ્રંશ વગેરે લોકભાષા વાપરી તેમ ગુજરાતીમાં રાસાકવિઓ પણ લોકપ્રચલિત દેશીઓ વાપરે એ જ સ્વાભાવિક છે. - અર્થાત્ ભાષામાં જેમ જૈનજૈનેતર ભેદ નથી તેમ દેશીઓમાં પણ એવો ભેદ નથી. કાવ્યબદ્ધ પ્રબન્ધો લખનાર જૈનેતર કવિઓએ પોતાની દેશીનાં પ્રતીકો આપ્યાં નથી. એટલે જૈન રાસાની દેશીઓ સાથે આપણે જૈનેતર કવિઓની દેશીઓનું અનુસંધાન સહેલાઈથી ન કરી શકીએ, તોપણ એ બેમાં ભેદ નથી એટલું તો આપણે અવશ્ય સમજી શકીએ. એ કાવ્યબદ્ધ પ્રબન્ધોની દેશીઓ પણ બધી જ તેતે કવિઓએ નવી જ ઉપજાવી છે એવું નથી; તેમણે પણ પ્રાચીન પ્રચલિત દેશીઓનો જ ઉપયોગ કર્યો હોય એ જ

સ્વાભાવિક છે. અર્થાત્ જૈનજૈનેતર સાહિત્યમાં એક જ પ્રકારની દેશીઓ વપરાતી હતી એ અનુમાન જ પ્રામાણિક છે.

ઉપર વાપરેલો ઢાળ શબ્દ દેશીનો પર્યાય ગણી શકાય. અલબત તેના શબ્દનો અર્થ જુદો થાય. હું તેનો મૂળ અર્થ બીબું કરું છું. બીબાં અનેક આકાર કે આકૃતિનાં હોય. અમુક ઘરેણું અનેક પ્રકારનાં બીબાંમાં ઢાળી શકાય. પણ એકવાર એક ઢાળામાં સોનાને ઢાળ્યા પછી તે સ્વરૂપ તેનું કાયમ રહે છે. તેમ ઢાળ એટલે અમુક બીબાંમાં ઢાળવાથી થયેલો કાવ્યનો સ્વરછન્દનો આકાર કે આકૃતિ. આ રીતે એ શબ્દ પણ દેશીનો સમાનાર્થ થઈ રહેલ છે, અને જૂના ગુજરાતી કાવ્યસાહિત્યમાં એ દેશીના પર્યાય તરીકે વપરાયો પણ છે. ઉપર (પૃ. ૨૦૬) પ્રેમાનન્દના દશમસ્કંધના ૩૪મા કડવાનું દૃષ્ટાન્ત આપ્યું છે તેમાં પ્રેમાનન્દે પોતે દેશી શબ્દને ઢાળના પર્યાય તરીકે વાપરેલો છે. જૈન ગુર્જર રાસામાં ઘણાખરામાં દૂહા અને ઢાળો વારાફરતી આવે છે ત્યાં સર્વત્ર ઢાળો તે દેશીઓ જ છે. અને ઘણીખરી ઢાળોમાં પ્રતીક આપી તેની દેશી ઓળખાવી છે. જેમકે શ્રી કરમચંદ્ર મંત્રિવંશપ્રબંધમાં 'ઢાળ ૨. રાજપુરુષ પોકારીયઉ–એ દેશી' તરીકે ઓળખાવ્યો છે. (જૈ. એ. ગૃ. કા. સં. પૃ. ૧૦૮.) બીજા પણ ઘણા ઢાળો એ રીતે દેશીઓ આપી ઓળખાવ્યા છે. પણ એ જ પુસ્તકના શ્રી સોમ-વિમલસૂરિરાસમાં ઢાલસંખ્યાથી ગણતરી કરી નથી. અને ત્યાં "રાગ–અસાઉરી, વેલિતુંઢાલ" (એજન પૃ. ૧૩૫) "રાગ–ગુડી, માઇ ધિન્ન સંપુન્ન તું–એ ઢાળ (એજન પૃ ૧૩૬) રાગ–ગુડી સલખણીઆતું –ઢાલ (એજન પૃ ૧૩૭) "રાગ–અસાઉરી, દમયંતી પાલી પલઇ–એ ઢાલ" વગેરે 'દેશી' શબ્દ ન વાપરતાં ઢાલ શબ્દ જ વાપર્યો છે; એ જ પુસ્તકના ૧૧ મા રાસમાં પણ એ જ રીતે 'દેશી' એ શબ્દ ન વાપરતાં માત્ર ઢાલ શબ્દ વાપરેલો છે. (એજન પૃ ૧૫૯). અશોકરોહિણીરાસમાં (આ. કા. મ. મો. ૧,૩૦૬) "ઢાલ કડખાની દેશી ચંગ રહુરંગ મંગળ હુઆ અતિઘણા, ભૂરિ રણતૂર અપિ દૂર વાજે–તે ઢાલે. ૨૯ મી." એ પ્રમાણે પ્રતીક આપેલું છે. આ સર્વ અસંદિગ્ધ રીતે બતાવે છે કે દેશી અને ઢાલ બન્ને શબ્દો એકબીજાના પર્યાય તરીકે વપરાતા હતા.

આ રીતે ઢાલ કે ઢાળ શબ્દ અનેક દેશી સ્વરછન્દોરચના માટે સામાન્ય રીતે વપરાતો હતો છતાં કડવાબદ્ધ પ્રબન્ધોમાં તે મુખ્યત્વે એ પ્રકારની રચનાના વિશેષ નામ તરીકે રૂઢ થયો છે. આપણે આગળ જોઈ ગયા કે

કડવાબદ્ધ પ્રબન્ધોનો આદ્ય કવિ ભાલણ જણાય છે. તેના પ્રબન્ધોમાં આ બન્ને પ્રકારના ઢાળો મળી આવે છે. કાદંબરીના બીજા કડવામાં બે પંક્તિનો મુખબન્ધ છે અને પછી ઢાલ શરૂ થાય છે. આપણે થોડી પંક્તિઓ ઉતારીએ:

ઢાલ

મ્હોહારી બુદ્ધિ પ્રમાણે બોલું થોડૂં થોડૂં સાર:
પદિ પદનૂં બંધાણ રચંતાં થાઈ અતિ વિસ્તાર ૨

શૂદ્રક નામિ રાજા હોઉ, સુરપતિની જાણી જોડી;
આજ્ઞા તેહની કોએ ન લોપિ મોટા મહીપતિ કોડી ૩
ચ્યારિ-ઉદધિ-મેખલા મેદિની કેરુ એક જ નાથ,
સામંતક રાજા સરિ જોડિ દીન થકા તે હાથ. ૪

કાદંબરી પૃ. ૨

ઉપરના અવતરણમાં મ્હોહારી તહની શબ્દોમાં ગબ્બે અક્ષરો ઉપર ઊંધો અર્ધચન્દ્રાકાર કર્યો છે તે ઉચ્ચારમાં એક સ્વર બતાવવા કરેલો છે. ત્યાં માહા એમ બે જુદા અક્ષરો લખ્યા છે, પણ ઉચ્ચાર અત્યારે થાય છે તેવો મ્હા એવો થતો. તે જ પ્રમાણે હોઉનો ઉચ્ચાર પણ એક જ સ્વરથી કરવાનો છે. તે સિવાય જ્યાંજ્યાં હ્રસ્વનો દીર્ઘ કે દીર્ઘનો હ્રસ્વ ઉચ્ચાર કરવો પડે છે ત્યાં-ત્યાં મેં તે દર્શાવવાનું ચિહ્ન કરેલ છે. આ રચના સ્પષ્ટ છે કે, ૨૭સા ૨૮સા ચોપાઇની છે. આમાં ૧૬ માત્રાએ યતિ સાધારણ રીતે આવે છે તે સ્પષ્ટ થયું હશે. એ યતિ માત્ર શબ્દાન્ત યતિ છે, એટલે ન આવે તોપણ છન્દને હાનિ થતી નથી. વળી એ પણ સ્પષ્ટ થયું હશે કે હોઉ આગળ જે અલ્પવિરામ છે તે અર્થાનુસારી છે એને યતિ સાથે સંબંધ નથી, ત્યાં યતિ તો સૂર શબ્દ પછી આવે છે. પ્રાચીન ગુજરાતી કાવ્યો વાંચતાં યાદ રાખવું જોઈએ કે પંક્તિમાં મૂકેલાં વિરામચિહ્નો અર્થાનુ-સારી હોય છે, યતિદર્શક નહિ. એ વિરામો પણ અર્વાચીન સંપાદકોએ મૂકેલાં છે. મૂળ લેખકનાં એ ન હોઈ શકે, કારણકે આ વિરામચિહ્નો આપણે અર્વાચીન સમયમાં અંગ્રેજી સાહિત્ય ઉપરથી લીધેલાં છે. કાવ્ય-બંધમાં આવતાં આવાં ચિહ્નોને કેટલાક યતિદર્શક ગણે છે, માટે આ તરફ લક્ષ દોરવાની જરૂર છે કાદંબરીના પહેલા કડવા ઉપર ઢાલ એમ લખ્યું નથી પણ ત્યાં પણ ઉપરનો જ ઢાળ છે:

શ્રી ગુરુ, ગણપતિ, બ્રહ્મસુતાની પ્રથમ કરૂં પ્રણામ
વિઘ્ન રહિત જેણિ ગુરુ ગ્રંથનૂં પૂરણ થાઈ કામ ૧

એજન પૃ. ૧.

અર્થાત્ આ ઢાળ એટલો પ્રસિદ્ધ છે કે ઢાળનું નામ આપ્યા વિના પણ એ વપરાય છે. ભાલણથી શરૂ થયેલા આ કડવાબદ્ધ પ્રબન્ધોમાં ઠેઠ સુધી આ ઢાળ વપરાયો છે. એ એટલો વ્યાપક છે, એટલો પ્રસિદ્ધ છે કે તેનાં બહુ દૃષ્ટાન્તો આપવા હું આવશ્યક માનતો નથી. આ રચના અત્યન્ત વ્યાપક છે એમ બતાવવા એક ઓછા પ્રસિદ્ધ કવિની કૃતિમાંથી દાખલો લઉં છું—કૃષ્ણજીકૃત સગાળશા આખ્યાનમાંથી :

હવા અગોપ. કો કહીએ ન દીસે સાધ સમે મધ્યાન
સાહાસિક શાહ.શિરો મણ કીધું, ભોજન અરથ સ્નાન ૩
સેવકને કેહિ, 'આજ અભ્યાગતે, કોહો ભાઈ! કો નહિ આવા.
વેગે લાવો જોહાંતાંહાં જઈ વેગે વીર ચલાવા. ૪

સગાળશા આખ્યાન પૃ. ૯૧

ઢાળ નામે પ્રસિદ્ધ બીજી રચનાનો દાખલો પણ ભાલણની કાદંબરીમાંથી નીચે ઉતારું છું:

રા],મનિ વિશ્વા,મિત્ર વળી જમ, યુધિષ્ઠિરનિ ધૌમ્ય
દમન નલનિ, રાયનિ તિમ, બ્રાહ્મણ તે અતિ, સૌમ્ય ૪૪
ધરા જીતી, ઘર થકી રા, ખડગ તણિ પર,તાપિ.
મંત્રીનિ તે, રાજ સોંપી ભોગવિ સુખ, આપિ. ૪૫

કાદંબરી પૃ. ૩૬

આમાં સ્પષ્ટ રીતે દાલદાદાનાં આવર્તનો આવે છે. પહેલી પંક્તિમાં રા સંધિની બહાર છે. આવા સંધિ બહારના અક્ષરો હું સર્વત્ર ઊલટી દિશાના મુખવાળી કૌંસપંક્તિથી બતાવીશ. એ રા પછી દાલદાદાનાં ત્રણ આવર્તનો આવી છેલ્લો ગાલ આવે છે. આખા ઉદાહરણમાં મેં સંધિ છૂટા પાડી બતાવવા અલ્પવિરામ કરેલ છે. દાલદાદાનાં બે આવર્તનો પછી શબ્દાન્ત યતિ આવે છે, જેનો અભાવ અલબત્ત ચરણના બંધને અસર કરતો નથી. તેની ઉત્થાપનિકા આ પ્રમાણે થાય :

દાલદાદા દાલદાદા દાલદાદા ગાલ

દરેક આવર્તન સપ્તકલનું છે. અંત્ય આવર્તનની અક્ષરમાત્રા ખંડિત કરી માત્ર ગાલ રાખેલું છે. અર્થાત્ ત્યાં ચાર અક્ષરમાત્રાનો અવકાશ પડે છે

તેનો વિરામ તરીકે કે લલકાર પૂરવા ઉપયોગ કરી શકાય. અને પછીની પંક્તિમાં સંધિ બહાર કોઈ અક્ષર રહી જતો હોય તો તેમાં ભેળવી પણ શકાય. દાદાદાદા કરતાં આ સંધિ વધારે ચમત્કારક છે એટલે કવિઓ ઘણીવાર આ સંધિઓમાં આંતરપ્રાસ યોજે છે. જેમકે, ઉપરની જ કડીઓ પછીની કડીઓ :

યૌવન જાણી, પ્રીત આણી, રાણી બહુ અતિ, રમ્ય
ત્યજી વ્રીડા, કરિ ક્રીડા, અપ્સરાની અ,ગમ્ય ૪૬
નયન તાડિ, પાશિ પાડી, રમાડિ જે, રંગ
કોકરીતિ, મન પ્રીતિ, કામ જીતિ, રંગ ૪૭

અહીં પણ જણાશે કે સર્વત્ર દાલદાદાનાં આવર્તનો નથી, ક્યાંક તેના પર્યાય લદાદાદા પણ આવે છે, જેમકે ઉપરની પંક્તિઓમાં 'રમાડિ જે' લદાદાદા છે. એક બીજા દૃષ્ટાન્ત તરીકે એ જ કૃતિના સગાળશા આખ્યાનમાંથી બે કડીઓ લઉં છું :

કે], લાશ સુજનનિ,વાસ સુર મુનિ, વિબુધ જન વિ,શ્રામ
સુ]ખેત્ર ખિતિતલ, ધરમ અરથ સ,કામ મોખ અભિ,રામ ૩

સપ્ત પુરી માંહી, વિમલ થલ છે, કોટિ ઉપમા, જોગ
ખટ], દશ કલા નવ, રસનિધિ સં,પૂરણ અખે, ભોગ ૪

અહીં ત્રણ પંક્તિઓમાં આદિમાં સંધિ બહાર અક્ષરો છે તે ચિહ્નથી જોઈ શકાશે. વળી અહીં એ પણ સ્પષ્ટ થશે કે બીજી અને ચોથી પંક્તિમાં દાદાલદાનાં પહેલાં બે આવર્તનો પછી શબ્દાન્ત યતિ આવતી નથી. સાધારણ રીતે દયારામની રચનાઓ છન્દદૃષ્ટિએ સફાઈવાળી હોય છે, તે પોતાની કૃતિઓ સફાઈથી લખાય એવી ચીવટ રાખતો એમ તેને વિષે સાંભળ્યું છે, છતાં તેના આ રચનાના ઢાળમાં પણ પહેલાં બે આવર્તનો પછી ઘણી જગાએ શબ્દાન્ત યતિ આવતી નથી. એક જ દૃષ્ટાંત :

જે સમય ઘન,વૃષ્ટિ જ્યદાં, જે,ટલી હરિ,ગુણ, હોય;
તો] પ્રમાણે સુર,પતિ કરે ન ક,રે કદા તો, ગેય ૭

સહુ] જગતને ભય, કાળનો કા,ળને ભય ભગ,વંત
જન] દયા પ્રીતમ, તે જ નિર્ભય, એક બીજા, સંત ૮

રસિકવલ્લભ પદ ૧૪

આમાં પહેલી ત્રણ પંક્તિઓમાં યતિસ્થાને શબ્દાન્ત આવતો નથી. અહીં જે ઢાળની બે રચનાઓ આપી તે પૈકી બીજી એટલે સપ્તકલવાળી, પ્રાચીન સાહિત્યમાં ઢાળ તરીકે વધારે વ્યાપક છે. પણ અહીં સાથેસાથે એ પણ કહેવું જોઈએ કે દાદાદાદા એ અષ્ટકલ સંધિ અને દાલદાદા એ સપ્તકલ સંધિ વચ્ચે ફેર માત્ર એક માત્રાનો જ છે, આ ગેય છન્દઃપ્રકારમાં હ્રસ્વદીર્ઘની છૂટ પુષ્કળ લેવાય છે, એ જોતાં આ બન્ને રચનાઓ વચ્ચે ફેર શોધવામાં મુશ્કેલી પડે અને એ મુશ્કેલી ભાષા બદલાવાથી, લહિયાઓની શિથિલતાથી અને ભાષાની જ હ્રસ્વદીર્ઘની શિથિલતાથી ઘણી વધી પડે છે, છતાં કુશલ કવિનું તાલસ્પન્દન કોઈ કોઈ પંક્તિમાં એટલું સ્પષ્ટ અને જોરદાર હોય છે કે તરત પકડાઈ જાય. એવી લાક્ષણિક પંક્તિ શોધી કાઢી તે ઉપરથી આખા ઢાળનું કે રચનાનું છન્દઃસ્વરૂપ નક્કી કરવું જોઈએ. અને છતાં આ નિર્ણય કરવામાં મતભેદને અવકાશ રહે છે, પણ પઠનના લાંબા અભ્યાસથી આ મતભેદ ઘણો ઓછો થઈ જાય.

કડવાબદ્ધ પ્રબંધોમાં આ બે સપ્તકલ અને અષ્ટકલ રચનાઓ જે ઢાળ તરીકે મુખ્યત્વે ઓળખાવા લાગી તે અન્યત્ર ત્રૂટકને નામે મળે છે. નળદમયંતીરાસમાં આ બન્ને સંધિઓના ત્રૂટકો મળે છે:

ઉદરભરિ કિમ થઈ રહે રાજા, સો પર ઘર એકલી
કુબ્જો કિમહિ તું હિ તુજ વર, પુત્રી કરી મતિ પાલી ૫
અતિ કુત્સિત કુરૂપિ કુબ્જો, કુણ કારણિ નલ થાય
તુજ વનમાંહિં એકલી મેહલી, સ્યે પુનરપિ સો થાય. ૬

આ. કા. મ. મૌ. ૬.૩૮૧

આ ૨૭સો ૨૮રો ચોપાયો છે. સંગીતના તાલની દૃષ્ટિએ કહેવું હોય તો આ અષ્ટકલ તાલની રચના છે. હવે સપ્તકલનું દૃષ્ટાન્ત લઈએ:

મહાસતી દમયંતી હવી, જિણેં ભજ્યા શ્રીભગવાન
વનમાંહિ વેલાઉલ થયો, જબ ધરિયો નિર્મળ ધ્યાન ૭

બતાવે છે કે ત્રૂટક મૂળ ધઉલમાં વૈચિત્ર્ય પૂરવા પ્રયોજાતું. તેનો દાખલો નજરે આગળ રાખવા તેનો થોડો ભાગ ઉતારીએ :

ઠવણિ ૧૧ હિવં સરસ્વતી ધઉલ—

તઉ તહિં બીજ એ દિણિ સુવિહાણી, ઊડીઉ એક જિ અનલવેગો
સડવડ સમહરે વરસએ બાણિ, છયલ સુત છલીય એ છાવડુ એ ।
અરીયણ અંગમઇ અંગોઅંગિ, રાઉતો રામતિ રણિ રમઇ એ
લડસડ લાડઉ ચડીય ચઉરંગિ, આરે યણિ સયંવર વરઇ એ । ૧૪૪
ત્રૂટક—વર વરઇ સયંવર વીર, આરેણિ સાહસ ધીર ।
મંડલીય મિલિયા જાન, હય હીસ મંગલ ગાન ।

હય હીસ મંગલ ગાનિ ગાજીય, ગયણ ગિરિ ગુહ ગુમગુમઇ,
ધમધમીય ધરયલ સસીપ ન સકઇ, સેસ કુલગિરિ કમકમઇ ।
ધસધસીય ધાપઇ ધારધા વલિ, ધીર વીર વિહંડ એ,
સામંત સમહરિ, સખુન લહઇં, મંડલીક ન મંડએં । । ૧૪૫

આ પછી ધઉલ ત્રૂટક આ જ પ્રમાણે આગળ ચાલે છે. આ ત્રૂટકમાં સપ્તકલની બે પ્રકારની રચનાઓ આવે છે. પહેલી ટૂંકી છે તે દા દાલદાદા ગાલ્ નાં ચાર આવર્તનો છે અને તે પછી

દા દાલદાદા દાલદાદા દાલદાદા દાલદા

અથવા કહો કે શુદ્ધ હરિગીતઃ

દાદાલદા દાદાલદા દાદાલદા દાદાલદા

એમ આવે છે. નયસુંદરના ત્રૂટકમાં અને પ્રસિદ્ધ ઢાળમાં છેલ્લા આવર્તન પૂરતો થોડો ફેર પડતો—એ આવર્તનની અક્ષરમાત્રા ખંડિત થતી એટલો જ. આ રાસનું ત્રૂટક જોતાં, વીરસિંહના ઉદાહરણમાં જે એક ધૂલ આવે છે તેમાં પણ આ ત્રૂટકને મળતી રચના તે ત્રૂટક જ હોવી જોઈએ એમ જણાય છે, જો કે ત્યાં ત્રૂટક શબ્દ વાપર્યો નથીઃ

(ધુલ–રાગ દેશાખ)

ઇમ બોલઇ રુષિમિણી જોડી એ હાથ એ,
નાથ ન ચેતુ એ અહ્મતણોઇ દૂરિ દાવાનલ દેખું એ, દેવ એ,
જલતું એ, પાઇ તલિ પેખું નહી એ પેખું નહી પરન્યાતિ
સખિ પડયા ઘર અનુધ્યાન સુણિ વીનતિ અમ્હ હેવ તું બ્રહ્મમંડણ દેવ એં
તું સૃષ્ટિ સવિ આધાર, જાનન જાણુ આસાર
પહિરિયાં પીલાં ચીર, નવિ લાજ આણિ આહીર.

સખિ સમુક યાદવ, પછિ સુત સાહૂં લખ
પર ચાહતાં ખટમાસ, વલી આજ પુહતી આસ
વલી આજ પુહતી આસ સ્વામી પ્રી પરભવ્યાં પ્રિથિવીણી
સાર કરિ ન સ્વામી શ્રીરંગધર, ઇમ બોલઇ રાણી રિખિમિણી

વીરસિંહકૃત ઉષાહરણ પૃ. ૩૧૦

પ્રારંભમાં ધુલની પંક્તિઓ છે તેમાં પાઠદોષ જણાય છે. મેં તેને કંઈક મેળમાં બેસાડવા તેની પંક્તિઓ, છપાયું છે તે કરતાં જુદી રીતે પાડી છે, છતાં મેળ સંતોષકારક બેસતો નથી. 'બ્રહ્મમંડણ દેવ એ' ત્યાં ધુલ પૂરું થઇ ત્રૂટક શરૂ થાય છે, જો કે ત્યાં ત્રૂટક લખ્યું નથી. ત્રૂટકમાં ભરતેશ્વરબાહુબલિરાસની પેઠે પ્રથમ ટૂંકી પંક્તિઓ આવે છે. એ રાસમાં ચાર પંક્તિઓ છે, અહીં આઠ છે, પણ એ જ આવર્તનોની દા દાલદાદા ગાલ, જો કે ત્રીજી પંક્તિમાં કંઈક પાઠદોષ છે. અને તે પછી લાંબી દાદાલદાનાં આવંતનોની પંક્તિઓ બે આવે છે, જો કે તેમાં પણ ક્યાંક પાઠદોષને લીધે ખડબચડાપણું આવે છે. પણ આમાંનું સ્વરૂપ જોતાં આ ધુલ સાથેનું ત્રૂટક છે એમાં સંદેહ નહિ રહે. કર્મણના સીતાહરણના ધુલમાં પણ ત્રૂટક આવે છે. ત્યાં પણ તેનું એ જ સ્થાન છે જો કે ત્યાં એ શબ્દ ભ્રાન્તિ ઉપજાવે એવી રીતે છપાયો છે ત્યાં પહેલી બે પંક્તિ જ જાણે ત્રટકની હોય એ રીતે ત્રૂટક શબ્દ છપાયો છે. ખરી રીતે ભરતેશ્વર બાહુબલિરાસમાં ધઉલ છપાયું છે તે રીતે છાપતાં તે આમ થાય :

અથ સીતાહરણનાં ધુલ

રાગ ભૂપાલી

[૧]

સેન મિલિયાં સવિ સાયર તીરઇ, વીર હનમંત વીનવઇ ઘણૂ એ
'જાએસિ લંકા, સોધિસિ સીતા, અહિનાણ આપુ તુહ્મ તણૂ એ ૧૯૩

ત્રૂટક

અહિનાણ લેઈ નઇ સાંચરિઉ ; તતખિણ ઊડ્યું વીર
સાયર જુ ઉલંઘિઉ; પુહુતલુ પેલઇ તીરિ ૧૯૪
વન વાડી તઉ જોઈયાં, જોઇયાં ઉત્તમ ઠામ
દેવી બઈઠી ધ્રૂખત લઈ રામ જપન્તી નામ ૧૯૫

આવાં ચાર ધુલ આવે છે તે ચારે ય માં ત્રૂટકનું આ સ્થાન સમજવાનું છે. ૪ થા ધુલમાં આદિમાં ધુલની એ લીટીઓ છે તે ઉપરાન્ત ૨૩૫મી

કડી પણ ધ્રુવની છે. તે પછી ફરી ત્રૂટક શરૂ થાય છે તે અંત સુધી ચાલે છે. આ ત્રૂટક સપ્તકલ સંધિનાં છે.*

અહીં જેમ ત્રૂટકો મૂળ તો ધવલોમાં વૈચિત્ર્ય ખાતર આવતાં તેમ ઢાળ પણ પ્રથમ આવી ગેય રચનામાં વચ્ચેવચ્ચે વૈચિત્ર્ય ખાતર આવતા હશે એવા તર્કને થોડો પણ સ્પષ્ટ આધાર છે. નરસિંહ મહેતાની ચાતુરી છત્રીસીમાં ઢાલ ઘણી જગાએ ત્રૂટકની પેઠે જ વપરાયો છે. ક્યાંક-ક્યાંક તો તે બબ્બે લીટીનો જ છે, ઘણી જગાએ ચચ્ચારનો છે, જો કે વધારે લંબાણવાળો પણ છે ખરો. અને એ ઢાળો પણ ઉપર કહ્યા તે સપ્તકલ અષ્ટકલ સંધિના જ જણાય છે. પહેલી જ ચાતુરીમાં

સ્નેહ કોરણ મહા, શશિ શીતળ, શ્રીરંગ અંગે, સંગમ્યો,
તે જ તનયા, તારુણી શું, રૂપ રંગે, શું રમ્યો. ૬
તારુણી કોટિક, તેજ રસમાં, મયંક મહીપતિ, પરસહે;
સહિજ કર્તવ્ય, કામ ભેદે, કારજ કારણ, નવ લહ્યો. ૭

નરસિંહમહેતાકૃત કાવ્યસંગ્રહ પૃ. ૧૧૯

અહીં સપ્તકલ સંધિઓ આવે છે. તેનાં ત્રણ આવર્તનો પછી સાધારણ રીતે ઢાળમાં ગાલ આવતું તેને બદલે અહીં ગાલગા આવે છે એટલો જ ફેર છે, તે ફેરમાં કંઈ મુદ્દો નથી. ચાતુરી ત્રીજીમાં ચચ્ચાર પંક્તિના ઢાળો છે. ચાતુરી ૧૦મીમાં બે જ પંક્તિનો ઢાળ આવે છે:

પ્રાણજી,વનનો, પંથ નિહાળું, ઊભી, મંદિર, દ્વાર
સ્નેહી, મારો, હજી ન, આવ્યો, કોણે, લોભાવ્યો નિર,ધાર

એજન પૃ. ૧૨૪

---

* હેમવિમલસૂરિ ફાગમાં અંત તરફ એક ઢાલ આવે છે "જિન શાસનિરે ગયન વિભાસન દિનકરુ" તેમાં ઢાલની ચાર પંક્તિને આંતરે હરિગીત આવે છે, જે બતાવે છે કે હરિગીતની જાતિ આવી રીતે વચમાં નાંખવાની પરંપરા હતી.

જૈ. ઐ. ગૂ. કા. સં. પૃ. ૧૯૧-૨

આ અષ્ટકલ સંધિનો ઢાળ જણાય છે. એ જ ચાતુરીને અંતે

નાર આતુર અતિ, જાણી વ્હાલો, બોલે બોલો વચન પ્રકાશ

નરસહીંયો પાછો જઈ ઊભો, સુણ્યો પરસ્પર, હાસ.

એજન પૃ. ૧૨૫

આવે છે તે પણ અષ્ટકલ ઢાળ છે. આ ચાતુરીઓમાં અનેક બબ્બે પંક્તિનાં વલણ આવે છે તે પણ ગીતમાં વૈવિધ્ય માટે આવે છે.

આ ત્રટકો છન્દની દૃષ્ટિએ, ઢાળની પેઠે એક જ માપનાં નથી હોતાં. સંયમરત્નસૂરિસ્તુતિમાં પ્રારંભમાં રાગ આસાઉરી આવી ગયા પછી ત્રૂટક આવે છે. તે ઉપરનાં ત્રૂટકોથી જરા ભિન્ન બાંધણીનું છે :

૮૬

ધન ધન, તુઝ વિવેક નઈ રે, સૂરિરયણ દાતાર;

સંયમ, રતન તઈ આદરિઉં, રે ધન, તુઝ અવતાર.

જૈ. ઐ. ગૂ. કા. સં. પૃ. ૨૧૨

આ સ્પષ્ટ રીતે રચાયો ચોપાયો છે, તેમાં ૧૬ માત્રાએ યતિ આવે છે અને તેની પહેલાં કે પછી રે આવે છે. એટલી જ આની વિશેષતા છે. એની પછી એ જ કાવ્યમાં (પૃ. ૨૧૩) બીજું ત્રૂટક આવે છે તેની પણ બાંધણી એ જ છે. એ જ પુસ્તકમાં આ રાસ પછી આવતા શ્રીધર્મલક્ષ્મી-મહત્તરાભાસમાં એક ત્રૂટક આવે છે :

ધુર લગઇ ધર્મ ભારિ કુરિ આપી અપાર

તો નહીં અહંકાર સંજમિ ઉરિ વરિ હાર;

સંજમિ ઉરિ વર હાર સોહઇ, અવર બારઇ વત્તરા

શ્રી રત્ન સુરા પાટિ પ્રતપો, ધર્મલક્ષ્મી મુહત્તરા ૪૭

એજન પૃ. ૨૧૯

છેવટે આવતી લાંબી પંક્તિઓ હરિગીતની છે તે ઉપરથી ઉપરની ટૂંકી પણ સમકલ રચના હોવી જોઈએ એમ લાગે છે.—જો કે પાઠદોષને કારણે કે ગમે તે કારણે, એની છેલ્લી સિવાયની ત્રણને સમકલમાં ઘટાવી શકાતી નથી. છેલ્લી સ્પષ્ટ સમકલ છે :

સંજમિ ઉરિ વરિ હાર

દાલદા દા દા ગાલ

દા દાલદાદા ગાલ જે ત્રૂટકોમાં આપણે આગળ જોઈ તેને બદલે અહીં દા લદાદાદા ગાલ છે, જે પણ દાલદાદાનો પર્યાય જ છે.

આ ત્રૂટક રચનાઓ પહેલાં ધવલોમાં ત્રૂટક આવતી હશે, કદાચ ઢાળો પણ આ પ્રમાણે ત્રૂટક જ આવતી હશે, તેમાંથી તે સ્વતંત્ર થઈ અષ્ટકલ અને સપ્તકલનાં વિશેષ રૂપો પામી અને પ્રબન્ધોમાં સ્વતંત્ર વપરાવા માંડી. આ પ્રબન્ધની સ્વતંત્રતાનો એક વિલક્ષણ પુરાવો પણ મળે છે. હરિલીલાષોડશકલામાં, બીજાં ધવલોમાં આપણે જોયું તે રીતે જ સપ્તકલ રચના ત્રૂટક તરીકે વપરાઈ છે. પણ ત્યાં તેનું નામ પ્રબન્ધ છે. ૧૪મી કલામાં રુક્મિણીહરણનું ધવલ આવે છે. આ પણ સીતાહરણના ધવલની પેઠે હરણનું જ ધવલ છે. એવાં જુદાજુદા રાગનાં કુલ પાંચ ધવલ છે. તેમાંથી

ધવલ ૪થું રાગ—શ્રી રાગ

રુકમઈઓ રાઉત ભલુ, બલ બોલઇ દિઈ ગાલિ:
'કિમ જાઈસિ રે તૂં જીવતું, મઝ આગલિ રે વનચરા ગોવાલ!
આગઇ મારયુ માઉલુ, હવઇ ખૂટુ રે કાહ્નડ! તુઝ કાલ,
બહિન લેઈ પાછું વલૂં, દેખંતાં સવિ ભૂપાલ
કરી પ્રતિજ્ઞા એ સાંચરયુ ૨

પ્રબંધ

સાંચરયુ વેગઇ ક્રોધ ભરિ અક્ષૌહિણી દલ એક
સંગ્રામ માંડયુ કૃષ્ણશું, મૂકઇ બાણ અનેક ૩
શિર કૂંચ મૂછિ કાપરયાં, લીલયા શ્રી જગનાથિ
તે પશૂતી પરિ બાંધિયુ રથિ પ્રાતિ લીધુ સાથિ. ૪

હરિલીલા પૃ. ૧૬૮

આવી જ બીજી બે કડી પછી વલણ આવી ધવલ પૂરું થાય છે.

આના જ અનુસંધાનમાં કહેવું જોઈએ કે ઢાળ અને ત્રૂટકની જે અષ્ટકલ અને સપ્તકલ રચનાઓ આપણે ઉપર જોઈ ગયા તેને જ કેટલાક અનિબદ્ધ પ્રબન્ધોમાં ચોપઈ દાવટી કહેલી છે. અષ્ટકલ ચોપાઈ દાવટીના બે પ્રયોગો શ્રી કૃષ્ણલીલાકાવ્યમાં આવે છે (પૃ. ૧૧૬ અને ૨૨૮. અલબત અહીં દાવડી કહેલ છે પણ અર્થ એ જ છે.) બન્ને પ્રકારના દાવટી ચોપાઈના પુષ્કળ પ્રયોગો દ્વિજકવિ વૈકુંઠવિરચિત ભીષ્મપર્વમાં છે. આપણે એક જ દાખલો લઈએ:

ચોપાઈ દાવટી

સંજે કહે, રાજા સુણો મધ્યાહ્ન યુદ્ધ જ એહ;
પછે રણમાં, શું થયું સાં, ભલો રાજા તેહ. ૨૬

મહાભારત ગ્રન્થ ૪ પૃ. ૫૫

આ વિશે મેં ગયા પ્રકરણમાં પણ થોડો ઉલ્લેખ કર્યો છે. અહીં, આ રચનાઓ જાતિબદ્ધ અને દેશીબદ્ધ બન્ને પ્રકારોના પ્રબન્ધોમાં પુષ્કળ પ્રચલિત હતી એટલું નોંધવાથી વિશેષ કરવાનું રહેતું નથી.

અલબત, કડવાબદ્ધ પ્રબન્ધોમાં ઢાળના નામે ઉપર કહી તે બે રચનાઓ જ ઘણે ભાગે વપરાય છે, પણ ઢાળનો એ અર્થ નિરપવાદ નથી. પ્રેમાનન્દજેવા કવિએ પણ ઢાળને નામે આથી ભિન્ન રચનાઓ પણ રચી છે. દશમસ્કંધના ૨૩મા કડવામાં ઢાળ છે તે ઉપર આપેલા પ્રકારોથી ભિન્ન છે. સામાન્ય રીતે ઢાળમાં ટેક કે ધ્રુવ હોતી નથી. આમાં ધ્રુવપદ છે, અને એ ધ્રુવપદ અષ્ટકલ કે સપ્તકલ નથી, પણ દાણલીલાના "ધૂતારી ઘૂમટાવાળીરે" જેવું ષટ્કલ છે:

જ]સો દા –	જી વ ન	તા રો –	રે – રવ	રૂ પે –	સ જ ળ	સા રો –	રે –
દા દા દા	દા દા દા	દા દા દા	દા દા દા	દા દા દા	દા દા દા	દા દા દા	દા દા

એ જ પ્રમાણે દયારામના 'મીઠા'બદ્ધ 'સતભામાનો વિવાહ'માં મીઠું ૨, રાગ ધોળ પછી મુખબંધ આવે છે અને તે પછી ઢાલ:

રમતાં સિંહ મળ્યો એક વાટે રે
અશ્વ સહિત હણ્યો મણિ માટે રે ૧
મણિ લેઈ ત્યાંથી સિંહ જ ચાલ્યો રે
તેને જાંબુવાને આવી ઝાલ્યો રે ૨

આ પણ ઉપર આપેલા બે પ્રસિદ્ધ ઢાળો નથી. અને જૈનોએ તો ઢાલનો આવો વિશેષ અર્થ ક્યાંઈ કર્યો જ નથી. ઢાલ સાથે તેઓ જ્યારે-જ્યારે દેશી આપે છે ત્યારેત્યારે ત્યાં એ દેશીની ઢાલ હોય છે, પણ દેશી નથી આપતા ત્યાં કોઈ અમુક જ ઢાલ, કે ઉપર કડવાના જે પ્રસિદ્ધ બે ઢાલો આપ્યા તે ઢાલ એવો તેનો અર્થ હોતો નથી. ઉપર એકવાર ઉલ્લેખેલા જૈન ઐતિહાસિક ગૂર્જર કાવ્યસંચયના ૧૧મા રાસમાં (પૃ. ૧૫૯) ક્યાંકક્યાંક ઢાલની પંક્તિનો નમૂનો આપેલો છે, અને ક્યાંક નથી આપ્યો. જ્યાંજ્યાં નથી આપ્યો ત્યાંત્યાં પ્રસિદ્ધ બેમાંથી કોઈ એક

પ્રકારની ઢાલ નથી, છેલ્લી ઢાલ (પૃ. ૧૧૪) રાગ ધન્યાશ્રી ઝૂલણાની છે. અર્થાત્ ઢાલના અતિવ્યાપક આ બે પ્રકારો અષ્ટકલ અને સપ્તકલનાં આવર્તનોવાળી, ઢાલ તરીકે ઓળખાતા હતા પણ સાથેસાથે ઢાળનો સામાન્ય અર્થ કાવ્યસાહિત્યમાં કાયમ રહ્યો છે.

ઉપર મેં જણાવ્યું કે ગરબીઓ એ આપણું દેશ્ય સંગીત છે તેની વ્યુત્પત્તિ વિશે આપણા બે સાક્ષરોએ કરેલા તર્કો પ્રસિદ્ધ છે. નરસિંહરાવનો તર્ક કે દીપગર્ભઃ ઘટઃ એમાંથી દીપ પદ છૂટી ગયું અને ગર્ભમાંથી ગરબો શબ્દ આવ્યો. અને કે. હ. ધ્રુવનો તર્ક કે ગર્ભ નો મૂળ અર્થ 'ઘડો' થાય છે. એ શબ્દ મૂળ પાત્રવાચક હતો અને પછી માથે ગરબો લઈ અથવા વચમાં ગરબો સ્થાપી ગાવાનાં ગીતો તે ગરબાગરબી કહેવાયાં. (સાહિત્ય અને વિવેચન ભાગ ૨ પૃ. ૩૧૭-૧૮) આજ દિવસ સુધી ગરબાનો પ્રથમ ઉલ્લેખ વલ્લભ મેવાડાનાં કાવ્યમાં ગણાતો. પણ તે પછી હમણાં શ્રી કે. કા. શાસ્ત્રીને એક હસ્તપ્રત મળી આવતાં ગરબાનો પ્રયોગ અખાના કાળ જેટલો પ્રાચીન ઠરે છે. આ હસ્તપ્રત ભાણદાસની છે, જેમાં એકોતર ગરબા છે અને જેની લખ્યા સાલ સં. ૧૭૧૫ની છે. શ્રીયુત શાસ્ત્રીજી કહે છે: 'જૂનામાં જૂની ભાણદાસની આ હાથપ્રત છે કે જેમાં ગરબા શબ્દનો પ્રયોગ મળે છે; અને ગરબી શબ્દનો પ્રયોગ તો ભાણદાસનો પ્રથમ જ છે: (કવિચરિત ભા. ૨ પૃ. ૫૮૮) પણ આપણા વિષયને અંગે ગરબીગરબાની વ્યુત્પત્તિ કે એના પ્રથમ શબ્દપ્રયોગની સાલ મહત્ત્વની નથી. આપણે એ જોવાનું છે કે આ સ્વરછન્દોરચના એના નામ પહેલાં હતી કે કેમ અને હતી તો કયા નામે હતી? આને માટે હું શ્રીયુત શાસ્ત્રીએ આપેલી ગરબીની થોડી કડીઓ પ્રથમ ઉતારું છું:

ગરબી

ગગનમંડળની ગાગરડી ગુણ ગરબી રે
તેણિ રમિ ભવાની રાસ ગાઉ ગુણ ગરબી રે
દિનમણિ સૂરય દીપક કરયુ ગુણ ગરબી રે
માંહિ ચંદ્ર તણુ પરકાસ ગાઉ ગુણ ગરબી રે
પૃથ્વી પાત્ર ત્યાંહાં કોડીઉ ગુણ ગરબી રે
વાતી પર્વત મેર ગાઉ ગુણ ગરબી રે.

કવિચરિત ભા. ૨ પૃ. ૫૮૮

હવે લગભગ આના જ જેવી છન્દોરચના, જેણે કડવાબદ્ધ રચના રૂઢ કરી ગણાય છે તે ભાલણે વાપરી છે. હું હવે તે ઉતારું છું:

પદ ૨૦૪ રાગ ગોડી

મારા આંતા એમ ન કીજિયે બલિહારી હો
મને કહો મનની વાત, બલા લઉ તારી હો
જશોદાજીને અહિં તેડિયે, બલિહારી હો
જાણો જો મારી માત બલા લઉ તારી હો
નંદજી શું છે વેગલા બલિહારી હો
સાદ કરાવુ આજ બલા લઉ તારી હો

ભાલણકૃત દશમસ્કંધ પૃ. ૧૬૭

આના છન્દઃસ્વરૂપના પૃથક્કરણમાં ઊંડે ઊતર્યા વિના કેટલીક સમાનતા સ્થૂળરૂપે બતાવી શકાય.

'પૃથ્વી પાત્ર ત્યાં કોડિયું', 'વાતી પર્વત મેર'
અને 'નંદજી શું છે વેગલા,' 'સાદ કરાવુ આજ'

એમ ધ્રુવખંડો બાદ કરતાં બન્નેમાંથી શુદ્ધ દોહરો નીકળી શકે છે. તેમ જ બન્નેમાં શુદ્ધ દોહરા ઉપરાંત વળાગણો પણ છે. પણ જેને જરા પણ આ જૂની ગુજરાતી ઢાળો ગાવાનો કે ગુંજવાનો અભ્યાસ હશે તે તરત જ બન્નેનું સામ્ય જોઈ શકશે. સાદી ચતુષ્કલ રચનાની રીતે ગુંજતાં તેમાં નીચે પ્રમાણે સંધિઓ પડી રહે છે.

ગગન મં,ડળની, ગાગર, ડી ગુણ, ગરબી, રે
તેણિ] રમિ ભ, વાની, રાઽસ, ગઉ ગુણ, ગરબી, રે—
દિનમણિ, સૂર્ય દી,પક ક,ર્યું ગુણ, ગરબી, રે
માંહિ] ચંદ્ર ત,ણૂં પર, કાઽસ, ગાઉં ગુણ, ગરબી, રે—
પૃથ્વી, પાત્ર ત્યાં, કોઽડિ, યું ગુણ, ગરબી રે—
વાતી, પર્વત, મેઽર, ગાઉ ગુણ, ગરબી, રે—

આ પ્રમાણે દરેક પંક્તિમાં અહીં ૭ ૭ ચતુષ્કલ સંધિઓ છે. એકી અને બેકી પંક્તિના જુદાજુદા ધ્રુવખંડો છે. બન્ને ધ્રુવખંડોમાં અંતે સ્વરપૂરક રે આવે છે. બન્ને ધ્રુવખંડો છેલ્લા ત્રણ સંધિઓમાં આવે છે. અને ધ્રુવખંડ બાદ કરતાં બેકી પંક્તિઓમાં પ્રાસ આવે છે. હવે ભાલણની પંક્તિઓને આ પ્રમાણે જ ચતુષ્કલોમાં મૂકતાં બન્ને રચનાઓ લગભગ સરખી દેખાશે:

મારો] આતા, એમ ન, ઝીઝિ, યે બલિ, હારી, હો—
મ] ને કહો, મનની, વાત બ, લા લઉં, તારી, હો—
જશો] દ.જી, ને અહિં, તેડિ, યે બલિ, હારી, હો—
જા] ણો જો, મારી, વાત બ, લા લઉં, તારી, હો—
નંદજી, શું છે, વેગ, લા બલિ, હારિ, હો—
સાદ ક, રાનું, આજ બ, લા લઉં, તારી, હો—

"બન્નેની પઠનમાં એક જ અસર થાય છે, એકસરખા સંસ્કાર પડે છે ફેર માત્ર એટલો છે કે પહેલી રચનામાં બેકી પંક્તિમાં ત્રીજા ચતુષ્કલમાં રાજસ એમ પ્લુત આવી ચોથા ચતુષ્કલથી ધ્રુવખંડ શરૂ થાય છે, ત્યારે બીજી રચનામાં એ સ્થાને પ્લુત નથી આવતો અને ધ્રુવખંડની એક માત્રાનો અક્ષર એ ચતુષ્કલમાં ભળી જાય છે. બાકી બધી રીતે એક જ રચના છે. અર્થાત્ બન્ને રચનાઓ જોતાં જણાય છે કે ભાણદાસ જેને ગરબી કહે છે તે રચના ભાલણના સમયમાં પણ હતી અને ઉપર કહેલે સ્થાને તેણે તેનો પ્રયોગ કરેલો છે.

અહીં એક વાત સ્પષ્ટ કરી લેવી જોઈએ. બધી દેશીઓ મેં કહ્યું તેમ સ્વર અને છન્દ બન્નેની અમુક નિયત રચના છે. તેમાંથી માત્ર અક્ષર-વિન્યાસ ઉપરથી આપણે જે જાણી શકીએ તે તેની છન્દોરચના અને તાલ જ. તેની સ્વરરચના, ગાનમાં સાંભળ્યા વિના છન્દ અને તાલ ઉપરથી આપણે જાણી શકીએ નહિ. એટલું જ નહિ એક જ છન્દોરચના અનેક સ્વરરચનાથી ગાઈ શકાય એ આપણો એક પ્રાથમિક સ્વીકાર છે. છતાં પરંપરાથી ગવાતી આવતી ગરબી વગેરે રચનાના આપણા અનુભવથી આપણે કહી શકીએ કે અમુક છન્દોરચના ઘણે ભાગે પરંપરાથી અમુક રીતે જ ગવાતી આવે છે. એટલે સ્વરરચના સંબંધી આપણા તર્કો તે ઓછાંવત્તાં સંભવિત અનુમાનો છે. અને તેમ છતાં લાંબા અભ્યાસથી આ સંબંધીનાં આપણાં અનુમાનો ઉપર લગભગ વ્યવહારયોગ્ય આધાર રાખી શકાય. સ્વરરચના કરતાં, તાલનું સ્વરૂપ, અક્ષરવિન્યાસ વધારે સારી રીતે બતાવી શકે. આપણા અભ્યાસને માટે આપણને એ જ ઉપયોગી છે. અલબત એની વિશેષ ચર્ચા આગળ આવશે.

આપણે ઉપર જોયું કે ભાણદાસની ગરબીમાં જે છન્દોરચના આવે છે તે જ ભાલણના દશમસ્કંધના એક પદમાં આવે છે. ત્યારે હવે પ્રશ્ન થાય છે કે આ પદ શું છે? પદને હું 'પદ્ય' શબ્દમાંથી વ્યુત્પન્ન કરું છું. આપણા કવિઓ વારંવાર કહે છે કે પુરાણોની વસ્તુનો અને પદબંધ રચીએ

છીએ, તેનો અર્થ તેને પદ્યના બંધમાં, આકારમાં, આકૃતિમાં મૂકે છે એવો છે. પણ તે સમયે પદ્ય માત્ર ગવાતુ હતું એટલે પદના અર્થમાં ગેયતા પણ રહેલી છે. પદની વ્યાખ્યા હું ગેય પદ્યરચના એમ કરું. આ રીતે પદ એ સૌથી વ્યાપક શબ્દ છે. એ પદમાંથી અમુક રચનાઓ ગરબી તરીકે જુદી પડી. એ જુદી પડી ત્યાર પછી પણ એ પદ ગણાતી મટી નથી. અને આ, પરંપરા ભુલાઈ જવાથી કોઈ આજકાલ થયેલી અનવસ્થા નથી એમ બતાવવા એક જૂના મળી આવેલ પુસ્તકનો હું આધાર લઉં છું. દયારામકૃત કવિતા ભા. ૨ શકે ૧૭૯૫ સંવત ૧૯૩૦ માં લિથો ઉપર છપાયેલું પુસ્તક છે. તેમાં પૃ. ૯૫ થી ૯૮ સુધી ત્રણ ભક્તિકાવ્યો આપેલાં છે તે ત્રણેને પદ કહેલાં છે :

પદ ૧ લું

સર્વ તજીને ભજીયે શ્રી ગોવિંદને
જે નારાયણ નૉધારાનો આધાર જો
ભાગે સંકટ કૂડાં રે સંસારનાં
જેના નામે ઊતરીયે ભવ પાર જો   સર્વ તજીને૦

દયારામકૃત કવિતા ભાગ ૨ પૃ. ૯૫

આ ત્રણ પદો પૂરાં થતાં કૃષ્ણગોપીના સંવાદનું કાવ્ય શરૂ થાય છે તેને ત્યાં ગરબી કહેલી છે :

ગરબી બેહેલી

ગોપી : મારગડો મૂકો રે મોહનલાલજી
આઘા રહો અલબેલા ન કરો આળ જો
વારૂં છું સખણા રહેજો શામળા
નહિતર મારા મુખની ખાશો ગાળ જો   મારગડો૦

અહીં આનું પૃથક્કરણ કરવા રોકાતો નથી. બન્ને એક જ છન્દ અને છન્દ ઉપરથી અનુમાન કરીએ તો બન્ને ઓધવજી સંદેશો કહેજો શ્યામને એ ઢાળની કૃતિઓ છે. એકને પદ કહેલ છે, બીજાને ગરબી કહેલ છે. વળી :

સાંભળ રે તું સજની ! મારી રજની ક્યાં રમી આવી છ ?
પરસેવો તને ક્યાં વળ્યો તાગી ભમ્મર ક્યાં ભીંજાણી
સાચું બોલો છ.

દયારામની આ પ્રસિદ્ધ ગરબીનો ઢાળ માત્ર નહિ, તે ગરબીનું પણ જૂના લક્ષણમાં પદ છે :

કહે રે મને કામિની, તું કાં શ્વાસ ભરાણી જી.
પ્રસ્વેદ તને કયાં વળ્યો, ભમર બહુ ભીંજાણી.
સાચું બોલો જી.

ભાલણકૃત દશમસ્કંધ પૃ. ૧૩૯

ભાલણે આને પદ કહેલું છે—પદ ૧૬૮, રાગ ગોડી. પદ નામ કાયમ રહીને જેમ પદમાંથી ગરબી જુદી પડી તેમ પદ નામ કાયમ રહીને 'નરસિંહનાં પરભાતિયાં કહેવાયાં અને એવી જ રીતે પદ નામ કાયમ રહીને ધીરાની કાફી કહેવઈ. એ જ રીતે ભોજાના ચાબખા પણ પદ કહેવાય. આપણાં ભજનોનો પણ પદોમાં સમાવેશ થાય છે. પદ એટલે ગેય પદ્યરચના.

અહીં એ સ્પષ્ટ કરવું જોઈએ કે આપણા વિષયને લીધે અહીં બધી દેશીઓને જ આપણે પદમાં ગણી, પણ એનો અર્થ એવો નથી કે દેશી સિવાયનાં શિષ્ટ સંગીતનાં કે બીજાં ગીતો પદમાં ન આવે. અલબત કે. હ. ધ્રુવ પદ શબ્દને દેશીમાં મર્યાદિત કરતા જણાય છે. તેઓ કહે છે: 'ત્રિભુવનદીપકપ્રબંધ (પ્રબોધચિંતામણિ)...કાવ્યમાં પહેલવહેલો પદ બોલ મળે છે. પદનું જ બીજું નામ દેશી છે. (સાહિત્ય અને વિવેચન ભાગ ૨ પૃ. ૩૨૬) અલબત પ્રબંધચિંતામણિમાં પદ શબ્દ દેશીને માટે વાપરેલો છે. એ શબ્દ પિંગલનિયત અક્ષરમેળ માત્રામેળને સાધારણ રીતે ન લગાડાય, કારણકે પિંગલગત છન્દોના સર્જનમાં દેશી જેટલું ગાનનું પ્રાધાન્ય નથી. અલબત એ પણ બે ત્રણ સૂરોમાં લલકારાતાં પણ તેમાં ગાન અછડતું જ હતું. પણ એકલા પ્રબન્ધચિંતામણિના પ્રયોગ ઉપરથી તેને દેશીમાં જ મર્યાદિત કરવો યોગ્ય નથી. નરસિંહ મહેતાનાં, દયારામનાં જે પદો ગણાય છે, ખાસ કરીને વૈષ્ણવ હવેલીઓમાં ગવાય છે તે શિષ્ટ સંગીતનાં છે. નરસિંહ મહેતાનો પોતાનો કેદારો હતો, એનો અર્થ એવો થઈ શકે કે એ શિષ્ટ સંગીતના રાગને તે લાક્ષણિક હલકથી ગાતો હશે. અને પદ શબ્દ ગુજરાતીમાં કયાં વપરાયો છે એટલું જ જોવુ બસ નથી. હિંદીમાં 'છંદ ચંદ પદ સૂર કે' એટલે સૂરદાસનાં પદો કહેવાય છે અને તે આજ સુધી શિષ્ટ સંગીતની રીતે ગવાય છે. અને કોઈ રીતે તેને ગુજરાતની દેશીઓમાં મર્યાદિત નહિ કરી શકાય, કારણકે દયારામના ગઝલ રેખતા "પદ ગઝલ રેખતા" તરીકે સંગ્રહાયા છે. એ રેખતાને ગુજરાતનું દેશ્ય સંગીત તો ન જ કહી શકાય. એટલે બધી ગાનાર્થ રચનાઓનો વાચક પદ શબ્દ હું ગણું છું. સદ્‌ગત નરસિંહરાવના નૂપુરઝંકારમાં "નાથ કૈસે ગજકો બંધ છોડાયો" એ ચાલ ઉપર રચેલું ગીત પદ તરીકે સંગ્રહાયું છે. (નૂપુરઝંકાર પૃ ૨૭) એવાં બીજાં પણ ગીતો પદો તરીકે સંગ્રહાયાં છે (એજન પૃ ૧૦૭,

૧૦૮) જો કે અન્યત્ર તેમણે ગીત નામનો પણ ઉપયોગ કર્યો છે. પણ અત્યાર સુધીનો આ શબ્દનો હિંદીગુજરાતી પ્રયોગ જોતાં એને વધારે વ્યાપક અર્થવાળો શબ્દ ગણવો જ મને યોગ્ય જણાય છે, અલબત એ ગાનાર્થ હોવા સાથે પદ્યરચના હોવી જોઈએ. અર્થાત્ તેનો પાઠ—વાણી, એ ગાનના તાલને કોઈ રીતે અનુકૂળ કરેલી હોવી જોઈએ. એના અક્ષરવિન્યાસમાં સંગીતનો તાલ કોઈ રીતે પ્રતીત થવો જોઈએ. એમ પણ ન થાય, ત્યારે તેને પદ ન કહી શકાય. એ માત્ર સંગીતની ચીજ રહે. સંગીતની ઘણી ચીજો પદ્ય પણ નથી હોતી, ગદ્ય પણ નથી હોતી. એ માત્ર ગાનાર્થ રચેલી હોય છે, તેનું ગદ્ય કે પદ્ય તરીકે પઠન થઈ શકતું નથી. આપણને એવી રચના સાથે છન્દદૃષ્ટિએ સંબંધ હોઈ શકે નહિ. આ પદોમાંથી જ જુદીજુદી સ્વરછન્દોરચનાઓ લેવાઈને પ્રબન્ધોના કડવાંમાં વપરાઈ. ખરી રીતે પ્રબન્ધના વિભાગ તરીકે કડવું શબ્દ અસ્તિત્વમાં આવ્યો તે પહેલાં પ્રબન્ધો પણ પદોમાં જ લખાતા. કડવાબદ્ધ પ્રબન્ધનો આદ્ય વિધાતા ગણાતો ભાલણ કાદમ્બરી કડવાંમાં લખે છે, અને દશમસ્કંધ પદોમાં લખે છે. એ દશમનાં પદો લગભગ કડવાં જેવાં જ છે. પ્રેમાનન્દ કડવાના પ્રારંભમાં જેમ રાગનું નામ લખે છે તેમ ભાલણ પદના પ્રારંભમાં રાગનું નામ લખે છે તે આપણે જોઈ ગયા છીએ. બધે નહિ પણ ઘણાં પદોમાં ઢાળ આવે છે, એ ઢાળ આપણે આગળ જોઈ ગયા તે પ્રસિદ્ધ સમકલ સંધિનો જ ઢાળ છે, અને એમ પદમાં ઢાળ આવે છે ત્યારે, કડવાના પેઠે ઢાળ પૂર્વે મુખબન્ધ પણ આવે છે. અલબત દશમમાં વલણ આવતું નથી, પણ પ્રેમાનન્દ પણ દરેક કડવાને અંતે વલણ મૂકતો નથી. અને હરિદાસના આખા આદિપર્વમાં ક્યાંઈ વલણ કે ઊથલો નથી. અલબત ભાલણના દશમમાં પ્રેમાનન્દ કરતાં ઊર્મિગીતોનાં પદોની સંખ્યા ઘણી વધારે છે, અને ઘણી જગાએ ઊર્મિગીત ટૂંકું હોવાથી પદ પણ ઘણું ટૂંકું બનેલું છે. પદ પરમું રાગ કલ્યાણ ચાર જ પંક્તિનું છે. પણ પ્રેમાનન્દનો દશમસ્કંધ પણ ઘણાં ઊર્મિગીતોવાળો છે. અને ટૂંકાં પદો એટલે કે પ્રબન્ધના ઘણા ટૂંકા ટુકડા એ પ્રબન્ધરચનાની કચાશના ઐતિહાસિક કક્ષા બતાવે છે. જનાર્દનનું ઉપાહરણ, જે ભાલણની પહેલાંનો કડવાબદ્ધ પ્રબન્ધ છે, તેમાં પણ ઊર્મિગીતોનું બાહુલ્ય છે, અને છ૭ આડઆઠ પંક્તિનાં કડવાં છે. અર્થાત્ કડવાબદ્ધ પ્રબન્ધો અને પદબદ્ધ પ્રબન્ધો વચ્ચે કોઈ તાત્ત્વિક ફરક નથી. પદની અને દેશીઓ કડવામાં વપરાતાંવપરાતાં અમુકઅમુક દેશીઓનો વપરાશ વધ્યો અને ઢાલે અમુક બે રૂપોમાં વધારે વ્યાપક બન્યા. આ ઉપરથી જોઈ શકીએ છીએ કે કડવાબદ્ધ પ્રબંધો જો કે અમુક સમયે જ અસ્તિત્વમાં આવ્યા પણ તેની દેશીઓ તે પહેલાંની ચાલતી આવેલી છે.

પ્રકરણ ૯

દેશીઓની સ્વરૂપઘટના

સામાન્ય ચર્ચા

આપણે જોઈ ગયા કે દેશીઓનો સામાન્ય અર્થ દેશીપદ્ધતિએ ગવાતી પદ્યરચનાઓ એવો થાય છે. હવે રાગ એ પિંગલનો વિષય નથી. કે. હ. ધ્રુવ માર્ગ અને દેશીનો ભેદ પાડતાં કહે છે કે 'માર્ગ અને દેશી એ બે નામો અનુક્રમે પિંગળને અનુસરીને અને નહિ અનુસરીને લખાયેલી કવિતાને આપવામાં આવ્યાં છે'* (સાહિત્ય અને વિવેચન ભા. ૨ પૃ. ૩૧૬) ત્યારે સ્વાભાવિક રીતે પ્રશ્ન થાય કે દેશીઓનું પિંગલ કે તેના સ્વરૂપની પિંગલદૃષ્ટિએ ચર્ચા શી રીતે હોઈ શકે. આના જવાબનું કંઈક સૂચન મેં ગયા પ્રકરણમાં કરેલું છે. મેં ત્યાં કહેલું છે કે આ રચનાઓ ગેય છે, ગાનાર્થે રચાયેલી છે, પણ તે સાથે એ ગાનને, અને વિશેષ કરીને તેના તાલને અનુકૂલ થાય, તેની સાથે મેળ ખાય એવો તેનો અક્ષરવિન્યાસ હોય છે. એ રચનાઓ સ્વરરચના, અને તે સાથેસાથે, ભલે કંઈક શિથિલ પણ, છન્દોરચના પણ છે. માત્રામેળમાં આપણે જોઈ ગયા કે માત્રામેળ રચનાઓ સંધિઓનાં આવર્તનોની બનેલી છે, અને આ સંધિઓ સંગીતના તાલોની માત્રા સાથે અમુક રીતે અક્ષર માત્રાઓ મેળવે છે. સામાન્યરીતે આ સંધિઓ સંગીતના તાલની એક કાલમાત્રા સાથે અક્ષરની એક માત્રા જોડે છે, બીજી રીતે કહીએ તો સંગીતના તાલની કાલમાત્રાને લઘુગુરુની માત્રાથી પૂરે છે, અને સંધિઓનાં આવર્તનો પદ્યપઠનમાં એકબીજાથી ભિન્ન પડી જાય એવી રીતે તેમાં અક્ષરવિન્યાસ થયેલો હોય છે. તે સાથે આપણે એ પણ

*આ પુસ્તકમાં 'અને નહિ અનુસરીને' એટલા શબ્દો નથી તેને હું મુદ્રણદોષ ગણું છું. સંદર્ભ જોતાં પાઠ ઉપર પ્રમાણે જોઈએ. અને તેથી વાક્યને સુધારીને મૂકવાનું સાહસ કર્યું છે.

જોયું છે કે પદ્યરચનાના અમુક નિયત સ્થાને, ઘણે ભાગે ચરણના અંત તરફ કોઈ આખો કાલમાત્રાસંધિ અક્ષર વિનાનો રખાય છે, કોઈ સંધિમાં એક કે બે જ માત્રનો અક્ષર પ્લુત થઈ ત્રણ કે વધારે કાલમાત્રા પૂરવાનું કામ કરે છે. સિદ્ધાન્ત માત્ર એટલો છે કે કયે સ્થાને અક્ષર કેટલી માત્રાનો છે તેનો નિયમ હોવો જોઈએ. પિંગલને માટે એટલું જ આવશ્યક છે કે કાલમાત્રાને અક્ષરમાત્રા સાથે કોઈ પણ નિયત સંબંધ હોવો જોઈએ. એ નિયત સંબંધથી અક્ષરવિન્યાસ ઉપરથી જ આપણે તેમાં રહેલો સંધિ શોધી શકીએ છીએ. દેશીઓને પણ આજ સિદ્ધાન્ત લાગુ પડે છે. જ્યાં-સુધી દેશીના અક્ષરપિંડમાં આપણને સંધિઓની પ્રતીતિ થાય ત્યાંસુધી તે પિંગલનો વિષય. આ સંબંધ કેવીકેવી રીતે શક્ય બને છે, અને ક્યારે અશક્ય બની દેશી પિંગલની મર્યાદા વટાવી જાય છે તેની ચર્ચા કરવી તે આપણો ખાસ વિષય છે. એ રીતે માત્રામેળ છંદ અને પિંગલગત દેશી એ બેના સ્વરૂપમાં કોઈ તાત્ત્વિક ભેદ નથી, જેવો ભેદ અક્ષરમેળ અને માત્રામેળ વચ્ચે છે.

આની ચર્ચા નજર સમક્ષ દાખલો રાખીને કરવી વધારે અનુકૂળ પડશે. ગયા પ્રકરણમાં મેં કહેલું કે માત્રામેળ પ્રબન્ધોમાં ત્રિકલ સન્ધિવાળી રચનાઓ વપરાઈ નથી પણ એવી રચનાઓ ઉપરથી નિષ્પન્ન થતી દેશીઓ પદોમાં સારા પ્રમાણમાં મળી આવે છે. આપણે આગળ જોઈ ગયા કે જીવરામ ભટ્ટે વિવેકવણજારામાં હીરછંદની ચાલનો પ્રયોગ કર્યો છે. હીરછંદનું શુદ્ધ સ્વરૂપ અને તેની ચાલ બન્નેને સરખાવવાથી છંદથી ચાલ કેટલે દૂર જાય છે તે ધ્યાનમાં આવશે. આપણે આગળ જોઈ ગયા તેમ હીરની ઉત્થાપનિકા નીચે પ્રમાણે થાય :

ગાલ દાલ' દાલ દાલ' દાલ દાલ' દાલ ગા

દલપતપિંગલ પૃ. ૧૬

હવે દેશી જોઈએ :

હીરછંદની ચાલ

શિવ રાજ શેઠ પુત્ર જીવરાજને
મોકલે વિદેશમાં કહી મુકાજને
જાઓ મૃત્યુલોકમાં તુમારો લેઈને
માલ વોરજોજિ પુત્ર શુદ્ધ જોઈને

બ. કા. . ૬, પૃ. ૬૯૮

ઉત્થાપનકા : દાલ દાલ દાલ દાલ દાલ દાલ ગા

આમાં ઉપર ઉપરથી જોતાં પણ તરત જણાશે કે દાલનું એક આવર્તન ઓછું છે. હીરમાં સાત આવર્તનો પછી ગુરુ છે. દેશીમાં ૭ આવર્તનો પછી ગુરુ છે. ખરું તો દેશીઓનાં નામ પાડવાની પદ્ધતિ પ્રમાણે આને જીવરાજ શેઠની મુસાફરીની દેશી કહેવી જોઇએ, પણ નામનો પ્રશ્ન બાજુએ મૂકતાં સમજવાનું એ છે કે બન્નેમાં કાલમાત્રાસંધિનાં આવર્તન સરખાં છે. હીરમાં અંત્ય ગા તે ગાલ સંધિનો પ્રતિનિધિ હોઈ ત્રણ માત્રાનો છે. જીવરાજ શેઠની ચાલમાં પણ કાલમાત્રાસંધિનાં આવર્તનો તો પૂરાં આઠ જ છે, કારણકે આવર્તનો બેકી જ હોય છે, અને તેથી ૭ આવર્તનો પછીનો ગા તે બે આવર્તનોનો પ્રતિનિધિ બને છે, અર્થાત્ એ ગા ૭ માત્રાનો બને છે. એમ કરીએ તો જ તે ષટ્કલ તાલમાં દાદરામાં ગાઈ શકાય. આથી ચરણના અંતનો લલકાર વધે છે, ત્યાં સંગીતના લલકારને વધારે અવકાશ મળે છે. માત્રામેળ છંદ અને તેની દેશી બન્ને વચ્ચેનો આ તફાવત પણ ધ્યાનમાં રાખવા જેવો છે. એક બીજો તફાવત એ છે કે હીરમાં આદિમાં ગા આવશ્યક છે, ત્યાં તેની દેશી ચાલ ગમે તે રીતે એ માત્રાઓ પૂરી કરે છે. ઉપરના અવતરણમાં સર્વત્ર આદિમાં ગુરુ આવે છે પણ

વિકટ છે અવાટ બીજી વાટ મૂકશો
વિષય ધૂર્ત મધ્ય જાળમાંહિ ડૂબશો

એજન

એ પંક્તિઓમાં ગાલની જગાએ લલલ આવી ત્રિકલ સંધિ બને છે. આ પ્રકારની પરિવૃત્તિને દેશીઓમાં પુષ્કળ અવકાશ છે. પહેલા આપેલા દેશીના અવતરણમાં ગુમાસ્તા શબ્દમાં સ્તા લઘુ કરવો પડે એ વધારે પડતી છૂટ છે. પણ એ છૂટનો પ્રકાર કાંઈ નવો નથી. માત્રામેળમાં પણ છન્દોમેળ ખાતર લઘુનો ગુરુ ને ગુરુનો લઘુ ઉચ્ચાર કરતા. ત્યાં તેમ જ અહીં પણ એ વિકાર કર્ણકટુ ન બની જાય તેની સંભાળ લેવી જોઇએ. અહીં એટલું વિશેષ કહેવું જોઇએ કે દેશીઓ ગવાવાની હોવાથી આ છૂટનું પ્રમાણ વિશેષ આવે છે, અને ગાનમાં, પઠનના કરતાં તે વધારે નિર્વાહ્ય પણ બને છે. પ્રેમાનન્દે અનેક જગાએ ભુજંગીછન્દની ચાલ વાપરી છે ત્યાં પણ છન્દ અને ચાલમાં આ મુખ્ય ફરક આવે છે. જીવરાજશેઠની ચાલ છન્દથી બહુ દૂર જતી નથી. છતાં છન્દ અને તેની ચાલ વચ્ચેનો ફરક બતાવવા એમાંથી એક પંક્તિ શોધીને નીચે ઉતારું છું :

જીવરાજ વ્યસનના તરંગમાં ઝડયો
મનોવેધ તુર્ત મૃત્યુલોકમાં પડયો;

આ અવતરણમાં પહેલી પંક્તિ નમૂના પ્રમાણે દાલના આવર્તનોની છે. બીજી પંક્તિમા પહેલો ત્રિકલ દાલ નહિ પણ લદા છે. આ પણ છન્દ અને દેશી વચ્ચેનો એક ભેદ છે, તેને પિંગળની પરિભાષામાં એમ કહેવાય કે જે પિંગલસંધિનાં આવર્તનોનો છંદ હોય તેના પર્યાયો પણ તેની દેશીમાં વાપરી શકાય છે, જાતિઓ સંબંધીના પ્રકરણમાં આપણે જોઈ ગયા કે આવી છૂટ જાતિઓમાં પણ લેવાય છે, પણ જાતિઓમાં તેની મર્યાદા સિદ્ધાન્તમાં બાંધી શકાય, દેશીઓમાં એવી મર્યાદા નથી.

છન્દ અને તેની દેશીનાં ફરક બતાવવા હવે બીજાં દૃષ્ટાન્તો લઈએ. આને માટે સૌથી પ્રથમ દૃષ્ટાન્ત હું દયારામની દાણલીલામાંથી લઉં છું:

દાણલીલા

મારગ મૂકોની કહું છું કહાના કયારની જો
મને રોકી રાખી છે કોણ વારની જો.
મારે માથે મટૂકી મહીતણી તપે જો
. વેળા વીત્યા પછી ગોરસ મારું નહી ખપે જો

દયારામરસસુધા પૃ. ૭૪

આને હીરની પેઠે ત્રિકલમાં મૂકી જોઈએ :

મૅારગ મૂકૉ,ની કહુઁ છુઁ, કહાનૉ, કયાર, ની જો

પહેલો જ અક્ષર મા ગુરુ છે તેને હ્રસ્વ કરવો પડે છે, મૂકો માં કો હ્રસ્વ કરવો પડે છે પણ ગુજરાતીમાં એ સહેલાઈથી હ્રસ્વ કરી શકાય છે, તે જ પ્રમાણે કહાના માં ના હ્રસ્વ કરવો પડે છે. આટલું કર્યા પછી ત્રિકલ દાલનાં ૭ આવર્તનો થઈ રહે છે, અને તે પછી બે ગુરુ આવે છે. ૭ આવર્તનો પછી જે બે ગુરુ આવે છે તેટલામાં બાકીનાં બે આવર્તનો ગમે તે રીતે આવી કુલ આઠ આવર્તનો થઈ રહેવાં જોઈએ એટલું આપણે હાલ તુરત તો કહીશું. હવે તે પછીની પંક્તિ લઈએ. તો તેમાં 'મને' એક ત્રિકલ થઈ રહે છે. પણ તે પછી એક સાથે ત્રણ ગુરુ આવે છે. તેમાંથી ત્રિકલો છૂટાં પડી શકતાં નથી. અર્થાત્ ત્યાં બે ત્રિકલને બદલે એક ષટ્કલ આવે છે. એને ષટ્કલ તરીકે સ્વીકારતાં બાકીની પંક્તિ ત્રિકલોમાં સહેલાઈથી વિભક્ત થઈ શકે છે. :

મને, રોકી રા,ખી છે, કોણ, વાર, ની જો

'ષટ્કલને બે ત્રિકલો જેવડો ગણતાં બીજી પંક્તિની માત્રાઓ અને સંધિઓ પહેલીના જેટલી જ થઈ રહે છે. અંતે બે ગુરુ આવે એ આ દેશીનું ખાસ લક્ષણ જણાય છે.

આ પંક્તિ જોતાં આપણે કહી શકીએ કે, છંદમાંથી દેશીમાં જતાં ઘણી વાર બે પિંગલસંધિઓ ભેગા થઈ જાય છે. માત્રામેળના સંધિઓની નિષ્પત્તિનો વિચાર કરતાં આપણે જોયેલું કે સંગીતના એક તાલનો કાલમાત્રા સંધિ, બે અર્ધમાં વિભક્ત કરી તેના દરેક અર્ધની કાલમાત્રાઓ અક્ષરમાત્રાથી પૂરવાથી પિંગલસંધિ બનતો હતો. અહીં એથી ઊલટો વ્યાપાર થઈ બે પિંગલસંધિઓ પાછા ભેગા થઈ દેશીનો એક ષટ્કલ રચાય છે, જેને હું અર્ધવિરામથી દર્શાવીશ. આ ષટ્કલ, પંક્તિના અક્ષરવિન્યાસમાંથી જડી આવે છે, તેમાં પ્રતીત થાય છે, માટે તેને દેશીના પિંગલમાં સ્થાન આપવામાં હું કશો દોષ જોતો નથી. એટલું જ નહિ આવું બે સંધિનું જોડાણ પિંગલમાન્ય છંદોમાં પણ ક્યાંકક્યાંક દેખાય છે. અને સદ્ભાગ્યે તે જોડાણ બતાવવું અહીં આ દેશી સમજવાને અંગે પ્રસ્તુત પણ છે. આ દેશી કે ગરબીમાં છ ત્રિકલો (ક્યાંય બે ત્રિકલની જગાએ એક ષટ્કલ સાથે) અને અંતે બે ગુરુઓ આવે છે. આ બરાબર પિંગલમાન્ય મહીદીપ છેઃ

મહીદીપ માત્રા ૨૨ તાલ ૪

બાવિશ કળ સકળ અંત, જુગલ દીર્ઘ દીજે
બાર કળ ઉપર વિરામ, મહીદીપ કીજે
પ્રથમ ઉપર ખટ ખટ પર તાલ સરસ તેમાં
સુણતાં પદ સરસ, દિસે જુક્તિ સરસ જેમાં.

દલપતપિંગળ પૃ. ૧૫

આની પ્રથમ ત્રણ પંક્તિઓમાં બધાં ત્રિકલો જ છે. માત્ર ચોથી આદિમાં 'સુણતાં પદ' એ અક્ષરવિન્યાસમાં બે ત્રિકલ સંધિઓ છૂટા પડતા નથી. ભેગા થઈ ગયા છે. ત્યાં બે ત્રિકલોને બદલે એક ષટ્કલ વપરાયું છે. આખા લક્ષણછંદમાં ષટ્કલનો આ એક જ પ્રયોગ છે, અને 'તાલ લગારક તૂટતાં, ગણે ન ગુણિજન દોષ;' એનો લાભ આપી આખા છંદને ત્રિકલસંધિનો ગણી શકાય એમ છે; તેમ છતાં દલપતરામ

આ છંદને, હીરના જેવો ત્રિકલનો ન ગણતાં, પટ્કલનો ગણે છે, તેમાં પહેલી માત્રા પર તાલ નાખ્યા પછી ૭૭ માત્રા ઉમેરીને આગળ તાલ નાંખે છે. આપણી પરિભાષામાં આપણે કહીશું કે અહીં દલપતરામે પટ્કલને પિંગલસંધિઓમાં સ્થાન આપ્યું છે. પણ સિદ્ધાન્તની દૃષ્ટિએ એમ કહેવું જોઈએ કે છન્દનો દેશીમાં પ્રયોગ થતાં ક્યાંક તેના બે સંધિઓ જોડાઈ જઈ સંગીતના આખા તાલ સંધિને અનુરૂપ અક્ષરમાત્રાસંધિ યોજાય છે. ત્રીજી પંક્તિને નીચે પ્રમાણે ત્રિકલમાં મૂકી શકાય:

મારૅ, માથૅ, મટ્,કી મ,હી ત,ણી ત,પે જો

આમાં બધાં ત્રિકલો થઈ રહે છે. પહેલા બે શબ્દોમાં રે અને થે ને લઘુ કરવા પડે છે તેમાં કશું અજુગતું થઈ જતું નથી. એટલે કે આ પ્રમાણે સંધિવિભાજનમાં કશો દોષ નથી. પણ દેશીના લલકારનારા, એક કેવળ લલકારના ચમત્કારની ખાતર, જરા જુદી રીતે સંધિઓને લડાવે છે—ચલાવે છે. દાખલા તરીકે આ પંક્તિને આ રીતે ગાય:

મારૅ માથે મૅ,ટ્કૉ, મ્હૈ ત,ણી ત,પે જો

અહીં મટ્કીનો મ ગુરુ કરવો પડે છે, પણ તે શોભે છે, શબ્દોની આ વહેંચણી વધારે ચમત્કારક છે, અને સાથેસાથે વધારે સ્વાભાવિક પણ છે. બે ત્રિકલોનું પટ્કલ થતું હોય એવો એક વિશેષ દાખલો:

રાધે રૂપાળી રસીલી તારી આંખડી જો
જોડી કૃષ્ણ સમાન છબી ફાંકડી જો

એજન પૃ. ૪૦

પહેલી પંક્તિને સહેલાઈથી ત્રિલોકમાં મૂકી શકાય છે.

રાધૅ, રૂપા,ળી ર,સીલૉ, તારૉ, આંખ,ડી જો

અલબત અહીં આપણે રૅપા કર્યું ત્યાં લઘુ બીજ થયું, જે દેશીમાં આવી શકે છે. પણ વિશેષ એ કહેવાનું છે કે છન્દ માટે ઉપર જે રીતે ગુરુના લઘુ કર્યાં તેથી ઊલટી રીતે પણ કરી શકાય:

રૉધે, રૂપૉ,ળી ર,સૉલી, તૉરી, આંખ,ડી જો

એટલે દેશીમાં ઘણી જગાએ હ્રસ્વદીર્ઘ કેવી રીતે કરવા તે ગાયકની વિવક્ષા ઉપર આધાર રાખે છે. એ સંધિમાંથી ગમે તે રીતે ત્રણ માત્રા કરી

શકાય છે, અલબત, એ ફેરફાર ભાષાના ઉચ્ચારણમાં શોભવો જોઈએ. મારી સમજ પ્રમાણે પહેલાં આપેલો સંધિવિન્યાસ વધારે સુંદર અને સ્વાભાવિક છે. આ પંક્તિ ત્રિકલોમાં વહેંચી શકાય પણ તે પછીનીમાં પહેલાં ત્રિકલ પછી ષટ્કલ આવે છે :

જોડી, કૃષ્ણ સમાન, છબી ફાંક,ડી જો

અને અહીં પણ 'ષ્ણ' અને 'સ' ને ગુરુ કરવા પડે છે. આગળની પંક્તિમાં જેમ મટુકી નો મ ગુરુ કરવો પડ્યો હતો તેમ અહીં પણ થાય છે.

એક પ્રશ્ન અહીં વિચારવા જેવો છે : જ્યાંજ્યાં ષટ્કલો આવ્યાં ત્યાંત્યાં તે પંક્તિ પહેલાં ત્રિકલ પછી જ આવ્યાં. તેનું કારણ શું ? એનું કારણ તપાસતાં આપણે દેશીના બંધારણમાં જરા વધારે ઊંડે જઈએ છીએ. હીરમાં આપણે જોયું કે દરેક ત્રિકલ ઉપર તાલ છે. મહીદીપમાં આપણે જોયું કે દલપતરામ ષટ્કલે તાલ મૂકે છે. ઉપર આપી તે દાણલીલાની અને રૂપાળી રાધાની ગરબીમાં પણ મુખ્ય તાલ ષટ્કલના આદિમાં પડે છે અને ગૌણ તાલ તે ષટ્કલના બીજા ત્રિકલના આદિમાં

| |

પડે છે. આ પ્રમાણે દાલદાલ : અને બીજો તાલ ગૌણ હોવાથી જ કયાંક અછતો થઈ જાય તો ચાલી શકે છે. હવે આ ષટ્કલો આ ગરબીઓમાં, પહેલી ત્રણ માત્રા પછી શરૂ થાય છે. અને એમ કરતાં ષટ્કલોની વહેંચણીમાં એક ચમત્કાર આવે છે તે જોઈએ. હું રાધાવાળી પંક્તિ હવે ષટ્કલોમાં જ વહેંચીશ:

| | | |

રાધેં,] રૂપાળી ર;સીલી તારીં; આંખડી; જો

|

| | | |

જોડીં;] કૃષ્ણ સ;માન છબી; ફાંકડી; જો

પહેલી પંક્તિને મેં ત્રિકલમાં વિભકત કરી બતાવી હતી, પણ ગાવાના ખરા પ્રવાહમાં 'રૂપાળી ર' એટલા અક્ષરથી એક આખું ષટ્કલ રચાય છે. 'સીલી તારીં' એ બીજું ષટ્કલ છે. ત્રીજું ષટ્કલ આ પ્રમાણે બને છે : આંખડી અર્થાત્ ત્યાં ડી સ્વતંત્ર ત્રિકલ બને છે. અને પછી 'જો' એક ત્રિકલ થઈ પછીની પંક્તિના ષટ્કલ બહારના ત્રિકલ સાથે જોડાઈ

આખું એક પટ્કલ બને છે. આવી રીતે બબ્બે પ્રાસબદ્ધ પંક્તિઓમાં પહેલીનો છેલ્લો ત્રિકલ અને બીજીનો પહેલો ત્રિકલ ભેગા થઈ એક પટ્કલ રચાતું હેવાથી પંક્તિઓનો શ્લેષ સુદૃઢ થાય છે. ઘણીખરી દેશીઓમાં આમ થાય છે. પણ પટ્કલમાં આ ભંગીનો વિશેષ ઉપયોગ થાય છે એવો મારો ખ્યાલ છે. આ ગરબીમાં અંતે બે ગુરુ આવે છે તે કેવી રીતે ત્રિકલો રચે છે, અને જુદાજુદા પટ્કલોમાં વહેંચાઈ જાય છે તે હવે સ્પષ્ટ થાય છે, અને દેશી ગવાતાં, દેશીનો અમુક અક્ષર સંધિની અમુક કાલમાત્રા પૂરે છે એમ કહેવા કરતાં એમ કહેવું જોઈએ કે આખો અક્ષરમાત્ર પટ્કલ આખા કાલમાત્રાપટ્કલને પૂરે છે. પછી અંદરઅંદર એ માત્રાઓ અક્ષરોમાં કેમ વહેંચવી એ ગાનારની વિવક્ષા ઉપર આધાર રાખે છે એટલું જ નહિ, પંક્તિના અક્ષરોને પટ્કલોમાં કેમ વહેંચવા એ પણ ગાનારની વિવક્ષા ઉપર આધાર રાખે છે. આપણે આનો એક દાખલો તો આવી ગયો છે:

માર્રે, માથે, મટ્ટુ,કી મ,હી ત,ણી ત,પે જો

એમાં બીજી રીતે આપણે આ પ્રમાણે પટકલો રચેલા હતા:

મારે] માથે મ;ટૂકી મ્હે ત;ણી તપે ;જો

પણ કાવ્યમાં સર્વત્ર ઔચિત્ય એ અંતિમ નિકષ છે તે પ્રમાણે કહેવું જોઈએ કે આ વિવક્ષામાં પણ એટલું ધ્યાન રાખવું જોઈએ કે દેશીની રચના ગવાતાંગવાતાં પણ શબ્દબોધ અને તાત્પર્યબોધને અર્થે છે અને એ પ્રયોજનને હાનિ પહોંચવી જોઈએ નહિ.

આપણે અહીં જોયું કે કેવળ અક્ષરવિન્યાસ અને ત્રિકલ સંધિઓ તરફ દૃષ્ટિ રાખીએ તો મહીદીપ અને ઉપર આપી તે ગરબીઓ એક જ છે. પણ પટ્કલવિન્યાસ તરફ દૃષ્ટિ રાખીએ તો બન્ને વચ્ચેના વિશેષ તરીકે એટલું નોંધવું જોઈએ કે ગરબીઓનો પટ્કલ પહેલો ત્રિકલ છોડ્યા પછી શરૂ થાય છે અને મહીદીપનો પટ્કલ પંક્તિના આરંભથી જ શરૂ થાય છે. મહીદીપના આ લક્ષણના સમર્થનમાં હું બર્વેનો મત ટાંકી શકું છું. મહીદીપની ચર્ચા કરતાં તેઓ લખે છે: 'જો ૩–૩ માત્રાને અંતરે તાલ આપવો હોય તો જલદ દાદરામાં અને ૬–૬ માત્રાને અંતરે તાલ આપવો હોય તો વિલંબ દાદરામાં ગવાશે. માત્રા ગાવામાં છેલ્લા ગુરુને એકંદર ૪ માત્રા સુધી લંબાવાય તો બધી મળી ૨૪ માત્રાઓ થવાથી દાદરો તાલ બધી રીતે બંધબેસતો થઈ પડશે. (ગાયન વાદન પાઠમાળા

પુ. ૧. વિ. ૩ પૃ. ૬૩) ઉપર પ્રમાણે અક્ષરમાત્રએ પૂરતાં મહીદીપની પંક્તિ નીચે પ્રમાણે થાય :

દાલ દાલ, દાલ દાલ, દાલ દાલ, ગાગા—

પટ્કલો બતાવવા નિશાનીઓ કરી છે, એ પટ્કલોની અંદરના કોઈ પણ બે ત્રિકલોને બદલે એક પટ્કલ મૂકી શકાય. અને અંતે પણ એક પટ્કલ ગાગા—એમ આવે. પણ તે સાથે અંત્ય પટ્કલ ગા⌣ગા⌣ એમ બે ત્રિકલોનો રચવામાં પણ કોઈ સિદ્ધાન્તનો બાધ નથી. ખરી રીતે અમુક રચનાઓ એમ પણ ગવાય છે. આટલા ફરક સાથે ઉપરની ગરબીઓ મહીદીપની જ દેશીઓ છે. અને આ ફરક પણ છંદ અને તેની દેશી વચ્ચેનો એક લાક્ષણિક ફરક ગણવો જોઈએ. આગળ આપણે જોઈશું કે ઘણી જગાએ એ પ્રમાણે છંદના પહેલા સંધિને છોડીને દેશીનો પ્રધાનસંધિ અને તાલ શરૂ થાય છે.

ખરી રીતે આ દેશી જે રીતે ગવાય છે તે ઉપર જ ધ્યાન આપીએ તો તેની ઉત્થાપનિકા નીચે પ્રમાણે થાય:

દાલ] દા દા દ; દાલ દાલ;દાલ ગા⌣; જો⌣

પહેલા પટ્કલમાં જ ત્રિકલો જોડઈ શકે છે, પછીનાં પટ્કલોમાં ત્રિકલો છૂટા હોય છે.

છંદ કરતાં દેશીમાં હ્રસ્વદીર્ઘની છૂટ વધારે લેવાય છે એ તો પ્રસિદ્ધ છે, પણ તે છૂટ કેટલે સુધી લેવાય છે તેનો દાખલો પણ ઉપર આપેલી દાણલીલામાં છે તે જોતા જઈએ :

આઘા રહો, અડશો મા, ગિરધારી ! ઘેલા મા થશો જો
જે કાંઈ ભાળો છો તે અર્થ નહી સરે કશો જો.

એજન પૃ. ૩૪

પટ્કલના પ્રારંભ પહેલાંનો ભાગ કૌંસમાં મૂકતાં, આ નીચે પ્રમાણે થાય

આઘાૅ રહોૅ] અડશાૅ માૅ ગિર ; ધારીૅ ઘેલ ; મા થશો⌣; જો⌣
જેૅ કાંઈ] ભાળો છો ;તે⌣; અર્થ નહીં સ;રે કશો⌣; જો⌣

આટલા બધા ગુરુના લઘુ કરવા પડે છે છતાં મને ત્યાં ઉચ્ચારમાં કશું અજુગતું લાગતું નથી, ઊલટું એમા જે ભાવની ત્વરા સંવેગ સંભ્રમ રહ્યો છે, તે આ શબ્દોચ્ચારમાં વધારે સારી રીતે પ્રતીત થાય છે એમ હું માનું છું.

જાતિછંદો અને તે સાથે સંબંધ ધરાવતી દેશીઓનો સંબંધ અને એ સંબંધનું સ્વરૂપ સમજવા એક બીજી દિશાથી આપણે પ્રયત્ન કરી

જોઈએ. તેમાં પણ દૃષ્ટાન્ત લઈ શરૂ કરવું અનુકૂળ પડશે. અહીં હું પ્રથમ સાદી ચોપાઈનું દૃષ્ટાન્ત લઉં છું. આપણે તેનું માપ જોઈ ગયા છીએ. દલપતરામ પ્રમાણે તે

દાદા દાદા દાદા ગાલ

એમ થાય, પણ દલપતરામ જેકરી અને ચરણાકુળ એ બધાને ચોપાઈ કહે છે, અને તે મારી દૃષ્ટિએ પ્રામાણિક છે. એ બધા છંદો ચતુષ્કલ સંધિઓનાં ચાર આવર્તનોના છે, ફેર માત્ર એ છે કે ક્યાંક તેમાં અંત્ય સંધિની અક્ષરમાત્રા ખંડિત થયેલી છે. હું પ્રથમ નરસિંહરાવના નૂપુરઝંકારમાંથી ચોપાઈની એક કડી નીચે ઉતારું છું:

જા તું, એ ઋષિ,જનને, યાચ, ઔષધ, કંઈ તુજ, બાળક, કાજ,
એહ સુ,ણી કા,લે તુજ, પાસ, આવી, હુ ધરી, મ્હોટી, આશ,

નૂપરઝંકાર પૃ. ૬૭

આ પંક્તિઓમાં મેં અલ્પવિરામોથી ચતુષ્કલ સંધિઓ જુદા પાડી બતાવ્યા છે. ત્વરિત ગતિએ સાધારણ રીતે આ પંક્તિઓ ચતુષ્કલ સંધિઓમાં ગવાય છે, એ ઘણું જ જાણીતું છે. આપણે બધા નાનપણમાં આ પ્રમાણે સંધિઓ પાડી તાલ આપી કવિતા ગાતા. પણ આ જ ચોપાઈને પાછા જરા વિલંબિત રીતે જુદી રીતે પણ ગાતા અને તેને ચોપાઈ ત્રિતાલી કહેતા. અત્યારે પણ નિશાળમાં ચોપાઇઓ આ બન્ને રીતે ગવાતી સાંભળીએ છીએ. એ ત્રિતાલી ચોપાઈ ગાવાની પદ્ધતિ ઉપર ધ્યાન આપતાં તરત જણાશે કે એ દાદરામાં ષટ્કલોમાં ગવાય છે. તેમાં ખૂબી એ છે કે એ ષટ્કલમાં ગવાય છે ત્યારે પણ તેના અક્ષરસંધિઓ એના એ જ રહે છે, માત્ર દરેક ચતુર્માત્રક સંધિ ૭ કાલમાત્રાઓ લે છે. દરેક સંધિમાં જ બબ્બે માત્રા વધી જાય છે. જરા વિચાર કરતાં એ જ સ્વાભાવિક લાગે છે. ઉપરની જ પંક્તિઓ દાદરામાં ગવાતાં તેના નીચે પ્રમાણે સંધિઓ પડે છે:

જાતું] એ ઋષિ ; જનને ; યાચ —;—

ઔષધ;] કંઈ તુજ; બાળક; કાજ —;—

એહ સુ;] ણી કા–; લે તુજ; પાસ —;—

આવી;] હું ધરી; મ્હોટી–; આશ —;—

આગળ બતાવેલી ગરબીઓની પેઠે, અહીં પણ પહેલી ચાર માત્રા છોડ્યા

પછી, પ્રથમ પટ્કલ શરૂ થાય છે. અને તે દરેક પટ્કલ, જૂનાં ચતુષ્કલોમાં બબ્બે માત્રાઓ ઉમેરાઈને જ બનેલાં છે. છેલ્લા ચતુષ્કલનો પટ્કલ બની રહ્યા પછી, પાછી બે અનક્ષર માત્રાઓ આવે છે, અને પછીની પંક્તિના ચતુષ્કલ સાથે જોડાઈ તેનું પટ્કલ બની રહે છે—જેમ ઉપરની ગરબીઓમાં બનતું હતું તેમ જ ! ચતુષ્કલ સંધિરચનામાંથી પટ્કલ દેશી બનવાનો આ એક ધોરી માર્ગ છે. ગુજરાતી દેશીઓને કંઈક દાદરો બહુ જ ફાવી ગયો છે, અને ઘણીખરી ચતુષ્કલ સંધિરચનાઓ આ રીતે જ દાદરામાં ગવાય છે. આમ થવાથી કેટલીકેટલી રીતે દેશીઓ બની શકે એ દેશીને અંગે આપણો એક અભ્યાસનો વિષય છે.

પણ એક વાર ચતુષ્કલ ચોપાઈ દાદરામાં ગવાઈ પછી એ અક્ષરમાત્રાના અવલંબનનું સ્વતંત્ર સાધન બને છે, અને વાગ્ગેયકાર પછી મૂળ ચતુષ્કલ ચોપાઈમાં બંધાઈ ન રહેતાં આ ગીતનાં પટ્કલોમાં જ અક્ષરમાત્રા પૂરવા તરફ ધ્યાન રાખે છે, અને તેને પરિણામે બનતી ત્રિતાલી ચોપાઈ પછી મૂળની ચતુષ્કલ ચોપાઈને પગલેપગલે નથી ચાલતી. ચતુષ્કલમાં જે બે માત્રા ઉમેરવાની આવે છે તેને અક્ષરનિષ્ઠ કરવા કવિ ત્યાં અક્ષરો મૂકે છે. દાખલા તરીકે, ઉપરની જ પંક્તિમાં આપણે નીચે પ્રમાણે, બીજું કાંઈ નહિ તો રે પૂરી શકીએ :

મૂળ : જાતું] એ ઋષિ; જ ન ને; યા ચ—;—

તેને બદલે : જાતું] એ ઋષિ; જનને રે; યા ચ—;—

અથવા : જાતું] એ ઋષિ; જ ન ને; યા ચ—; રે

નરસિંહરાવની એ જ કાવ્યસંગ્રહની ત્રિતાલી ચોપાઈ, આ કારણથી શુદ્ધ ચોપાઈથી ભિન્ન દેખાશે :

પછી] ના થ બો;લ્યા છે—;વેણુ—;—
સત્ય;] તત્ત્વ તું; પામી ઓ; બ્હેન—;—

એજન પૃ. ૭૦

અહીં પછી નાથ બોલ્યા છે વેણ
એ બરાબર ચતુષ્કલ સંધિ રચના થઈ રહે છે. પણ
સત્ય તત્ત્વ તું પામી ઓ બ્હેન.
એ પંક્તિમાં 'ઓ' ચોપાઈમાં અક્ષરસંધિવિન્યાસ કરવા જતાં વધી પડશે. અને તેમ છતાં આ રચનાનું કાહું તે સાથેસાથે ચતુષ્કલસંધિ ચોપાઈ

એટલે ચોપાઈ જાતિનું જણાયા વિના રહેશે નહિ. તેથી તાલ ફર્યા છતાં, ક્યાંક અક્ષર વધ્યા છતાં, આને આપણે ચોપાઈની જ દેશી કહીએ છીએ: તેમ કહીશું. આપણે જે આગળ ચન્દ્રાવળા જોઈ ગયા તે સાધારણ રીતે ચતુષ્કલ અક્ષરસંધિની હોવા છતાં, અત્યારે પણ ગવાય છે ષટ્કલ સંધિઓમાં.

આ જ રીતે દોહરા પણ ષટ્કલ રચનામાં ગવાય છે અને ત્યારે ત્યાં પણ દોહરાના ચતુષ્કલો જ લંબાઈને ષટ્કલ કાલમાત્રાસંધિઓને પૂરે છે. આનું પણ દૃષ્ટાન્ત આપણને પરિચિત એવી નરસિંહરાવની કવિતામાંથી આપું છું. મહાભિનિષ્ક્રમણની ઊઘડતી કડીઓ દોહરાની છે, અને નીચે ટીપમાં 'વૈદર્ભી વનમાં વલવલે'–એ પ્રસિદ્ધ ચાલ આપેલી છે. જે અત્યારના નિશાળમાં ભણેલાને પણ પરિચિત હશે. એની પહેલી કડી આ પ્રમાણે છે:

નાથ સમીપ સૂતી હતી, મૃદુ શય્યામાં જેહ;
અર્ધ ઊઠી ત્યાં રાણીએ, તજી પ્રાવરણે દેહ. નાથ૦ ૧

આ સ્પષ્ટ દૂહો છે, પણ વૈદર્ભી વનમાં વલવલે એ પ્રસિદ્ધ રીતે ષટ્કલ કે સપ્તકલ સંધિઓમાં ગવાતી દેશી છે. આનો અર્થ એ થયો કે દોહરો ષટ્કલમાં ગાઈ શકાય છે. આ દોહરો ષટ્કલમાં વૈદર્ભીના પ્રસિદ્ધ રાગે ગવાતાં તેના સંધિઓ નીચે પ્રમાણે પડે છે.

નાથ સ;મીપ સૂ;તી હતી;–મૃદુ શ;ય્યામાં–; જે–હ;

અર્ધ ઊ;ઠી ત્યાં–; રાણીએ;–તજી પ્રા; વરણે–; દે–હ;*

અહીં દરેક ષટ્કલના પ્રારંભમાં તાલ પડે છે. ગવામાં ખાસ ખૂબી એ છે કે દોહરાની પહેલી પંક્તિનું ત્રીજું ષટ્કલ 'તી હતી', અને 'રાણીએ' તેનો છેલ્લો અક્ષર પ્લુત થઈ પછીના ષટ્કલમાં ચાલ્યો જાય છે, એ રીતે બે પંક્તિઓ જોડાય છે, અને બીજી પંક્તિના પહેલા ષટ્કલનો તાલ અનક્ષરમાત્રા ઉપર પડે છે. આ પંક્તિઓ સાધારણ રીતે એમ જ ગવાય છે, અને જરા માત્રાઓ છૂટી પડે એ રીતે ગાઈ માત્રાઓ ઉપર ધ્યાન આપતાં ઉપર પ્રમાણેનો અક્ષરમાત્રાવિન્યાસ ધ્યાનમાં આવશે. અહીં પણ ધ્યાનમાં આવ્યું હશે કે

નાથ સમીપ સૂતી હતી
અને અર્ધ ઊઠી ત્યાં રાણીએ

* ઘણી વાર આ સ્થને આવતો લઘુ લઘુ જ રહે છે અને હ્યાન્ત્યની પ્લુતિ એક વધારે માત્રા લંબાય છે, અર્થાત્ ચારને બદલે પાંચ માત્રાની બને છે.

એ પંક્તિઓ દોહરાની રીતે પઠન કરતાં લઘુનું ચિહ્ન મૂકયું છે એ પ્રમાણે પઠન થાય છે, પઠન આવશ્યક બને છે, પણ દેશીમાં ગાતાં સૂ અને ણી ને લઘુ કરવા પડતા નથી, ઊલટા કેટલાયે લઘુઓને ગુરુ કરવા પડે છે. મૂળ પાઠમાં આવતાં ચિહ્નો દોહરાના પઠનનાં છે–દેશીના પઠનનાં નહિ.

ઉપર પદ્‌કલો પાડી બતાવ્યાં તે પંક્તિ દોહરાની છે પણ એ જ દેશીની બધી પંક્તિઓ બરાબર દોહરાની નથી. આપણે પછીની કડીઓ જોઈએ :

કરતલ બે ભાળે ધર્યાં, ઉર ઉછળે અભિરામ,
ગરગર અશ્રુ ઢાળતી સુન્દરી ગુણધામ
સિદ્ધાર્થ કેરા કર પછી, ચુમ્બ્યો કંઈ ત્રણ વાર
ત્રીજે ચુમ્બને કરુણ રવ, કીધો મૃદુ ઉચ્ચાર.

"સુન્દરી ગુણધામ" એમાં માત્રા ખૂટે છે, એ દેશીને લીધે બન્યું છે. પણ તે કરતાં વધારે સારો દાખલો પ્રેમાનન્દની અહીં પ્રતીક લીધેલી મૂળ દેશીનો જ છે :

વૈદરભી વનમાં વલવલે, અંધારી રાત
ભામિની ભય પામે ઘણું, એકલડી જાત
રસનાયે નામ જ નળતણું મુખ જપતી જાય
શુદ્ધ નથી શરીરની, ભાંજે કાંટા પાય
રોઈ રોઈ રાતી આંખડી, ખૂટયું આંસુનું નીર,
નયણે ધારા બે ઝરે, વહે છે રૂધીર.

બૃ. કા. દો. ૧, ૧૬૮

અને એ જ પ્રસંગની એ જ રાગની જોડિયા દેશી :

ભૂલી ભમે છે ભામિની, નૈષધનાથની નાર રે
ઓ નળ ઓ નળ બોલતી, ભીમકરાજકુમાર રે.

એજન પૃ. ૧૬૯

આ દેશી શુદ્ધ દોહરો નથી. ગાવામાં એ પદ્‌કલ રચનાથી ગવાય છે. છતાં તેનું કાઠું દોહરાનું છે. એ દોહરાની દેશી છે. એમાં સંશય નથી.

આ ચોપાઈ અને દોહરો બન્ને સપ્તકલ રચનાઓમાં પણ ગાઈ શકાય છે અને ત્યારે પણ તેનાં મૂળ અક્ષરસંધિઓ એના એ રહી, સપ્તકાલમાત્રાના સંધિ બને છે. ઉપરની જ પંક્તિ સપ્તકલમાં કેવી રીતે ગવાય તે નીચે આપું છું :

ના-થે, સ મી-પસૂ, તી-હની,—મૃદુશે, ચ્યા-માં—,જે-—હ*

આપણે સ્વીકારેલાં ચિહ્નો સંભાળપૂર્વક સમજીશું તો ઉપરની પંક્તિમાં કશું સંદિગ્ધ નહિ રહે. ઉપરની પંક્તિમાં 'ના' ત્રણ માત્રાનો બને છે. અને એ જ પ્રમાણે 'મી', 'તી', 'ચ્યા', બધા ત્રણત્રણ માત્રાના બને છે. દ.ગ્ર સંજ્ઞામાં આના સંધિઓ બોલવા હોય તો તેને દાલ દા કહી શકાય, જો કે પ્લુતો એટલા બધા આવે છે કે વૈદરભીને રાગે માત્રા સ્પષ્ટ રીતે ગાતાં ન આવડે તો આ સન્ધિવિન્યાસ અને સન્ધિગત માત્રાવિન્યાસ ધ્યાનમાં ન આવે. પણ આ ઉપરથી એટલું ધ્યાનમાં આવ્યું હશે કે દોહરાચોપાઈ અને બીજી રોળાચોપાયાજેવી ચતુષ્કલ રચનાઓ જેનાં દૃષ્ટાન્તો હું હવે પછી આપીશ, એ બધી ષટ્કલ સપ્તકલ સંધિઓમાં ગવાતી અને ત્યારે તેના મૂળ ચતુષ્કલ સંધિઓ એના એ રહી દેશીના ષટ્કલો અને સપ્તકલોને પૂરતા. ચતુષ્કલ પદ્ધટિકા વિશે કહેવાયું છે કે अयं सर्वेषु रागेषु गीयते गीतिकोविदैः । ગીતકોવિદો આને સર્વ રાગમાં ગાય છે, અપભ્રંશ કાવ્યત્રયી. પૃ. ૨૯. તેને બદલે પિંગલની દૃષ્ટિએ હું એમ કહું કે આ ચતુષ્કલ-સંધિછન્દ अयं सर्वेषु तालेषु गीयते तालकोविदैः । તાલકોવિદો આને બધા તાલોમાં ગાઈ શકે છે.

ઉપરનો દોહરો સપ્તકલસંધિઓમાં ગવાય છે, એ સંધિઓને માટે જરા જુદા પ્રકારનું એક બીજું દૃષ્ટાન્ત આપું. કે. હ. ધ્રુવે પદ્યરચનાની ઐતિહાસિક આલોચનામાં પૃ. ૪૫ મે દયારામની નીચેની દેશી ઉતારી છે:

કાન્હુડો કામણગાળો, રે સાહેલી આ તો ! ધ્રુવ
કાન્હુડો કામણગાળો, રસભર્યો ને રૂપાળો
આ શો આંખડલીનો ચાળો રે સાહેલી૦ ૧
રંગ રાતો મદમાતો વાંસલડીમાં ગીત ગાતો
નેણાં શું કરે છે વાતો રે સાહેલી૦ ૨

પ. ઐ. આ. પૃ. ૪૫

કે. હ. ધ્ર આને વર્ણલયાત્મક દેશીનો દાખલો ગણે છે. એનો અર્થ એવો થાય કે આમાં વર્ણમેળ સાથે લયમેળ જોડાયો છે. આ વર્ણમેળ અર્વાચીન છે એટલે તેમાં સંધિઓ આવે છે (પ. ઐ. આ. પૃ. ૭ તથા ૧૬) ઉપર ઉતરેલી રચનાના પૂર્વભાગમાં ચારચાર અક્ષરનાં બે આવર્તન છે' (એજન પૃ. ૪૫) આ પ્રમાણે:

---

* ઘણી વાર આ લઘુ પણ એક માત્રાનો જ રહે છે, અને ઉપાન્ત્યની પ્લુતિ એક માત્રા વધે છે.

કાન્હુડો કા,મણગાળો

વર્ણમેળ હોવા સાથેસાથે આને લયમેળ પણ ગણેલો છે. અર્થાત્ આ દરેક સંધિનું કાલમાન એકસરખું છે. (એજન પૃ. ૫) પણ આ દેશીની ચર્ચામાં એ કાલમાન કેટલી માત્રાનું છે તે હુવે ક્યાંઈ કહેલું નથી. પણ ચતુરક્ષર સંધિ ઉપરથી તેઓ એને આઠ માત્રાનું માનતા હોય એમ જણાય છે. નરસિંહરાવ કાવ્યના સ્વરૂપની ચર્ચા કરતાં કહે છે 'કોઈ પંડિતે વળી કહાનૂડો કામણગારો રે' એ દયારામની ગરબીના આંતરાની પંક્તિઓમાં કાવ્યનું સ્વરૂપ જુવે છે (જો કે ચરણાકુલછંદનું સ્વરૂપ હેમાં વધારે સુઘટિત રીતે બેસે છે) " આમાં પંડિત શબ્દનો કટાક્ષ કોના પર છે તે હું જાણતો નથી. પણ આ રચનાને ચરણાકુળની કડી છે એટલે તેઓ પણ આને અષ્ટકલ કાલસંધિની રચના માને છે એમાં સંશય રહેતો નથી. પણ આ રચના અષ્ટકલની નથી, સપ્તકલની છે. આવી કેટલી યે દેશીઓ સપ્તકલથી જ એક જ પ્રકારે, એ જ સ્થાનના રે સાથે ગવાતી આવી છે અને અત્યારે પણ ગવાય છે. મને યાદ છે તેટલી નીચે ઉતારું છું. વધારે ઉતારવાનું કારણકે આમાંની કોઈ પણ એક, કોઈકને પરિચિત હોવાથી તેની ગાવાની પરંપરા પકડાઈ આવે. આની સૌથી પ્રસિદ્ધ રચના મીરાંબાઈની છે :

મુખડાની માયા લાગી રે મોહન પ્યારા ધ્રુવ.
મુખડું મેં જોયું તારું, સર્વ જગ થયું ખરું
મન મારું રહ્યું ન્યારું રે મોહન૦
સંસારીનું સુખ એવું, ઝાંઝવાના નીર જેવું
તેને તુચ્છ કરી ફરીએ રે મોહન૦
મીરાંબાઈ બલિહારી, આશા મને એક તારી
હવે હું તો બડભાગી રે મોહન
આશ્રમભજનાવલીઆવૃત્તિ ૯ પૃ. ૧૮૮.

આશ્રમભજનાવલીમાં આનો "રાગ કાફી-દ્રુત દીપચંદી" કહેલો છે એટલે એ સપ્તકલ રચના છે તેમાં સદેહ રહેતો નથી. તેને મેં અનેક જગાએ એક જ ઢાળે સંતકલ સંધિમાં ગવાતો જોયો છે. તેમાં આવર્તન પામતો સંધિ લદ.દાદા છે. અની ઉત્થાપનિકા લઘુગુરુના ચિન્હો –ᵕ માં આપવાને બદલે પંક્તિ નીચે લદાદાદા લખીને બતાવું છું—કેટલીક જગાએ એ વધારે અનુકૂળ પડે છે.

મુખડાની માયા લાગી રે... મોહન પ્યારા
લદાદાદા લદા દા દા લદાદાદા લદા લદા
મુખડું મેં જોયું તારું સર્વ જગ થયું ખારું
લદાદા દા લદા દાદા લદા દાદા લદા દાદા
મન મારું રહ્યું ન્યારું રે... મોહન પ્યારા
લદા દા દા લદા દા દા લદાદાદા લદા દા દા

આ જ ઢાળનું નીચેનું એક ગીત સાંભળ્યું છે :

કાળી કુબજા કામણગારી વશ કીધા વનમાળી
લદા દા દા લ દા-દાદા લદા દા દા લદાદાદા
હવે અમે નથી ગમતાં રે... ઓધવજી
લદા દાદા લદા દા દા લદાદાદા લદાદાદા

દયારામની ગરબીને કે. હ. ધ્રુવ વર્ણમેળ કહે છે. અર્થાત્ એમાં તેઓ ચતુરક્ષર સંધિઓ માને છે. પણ એમ કરતાં તેમને "આ શો આંખડ" માં છેલ્લા ડ્ ને અછડતો ગણી બાદ કરવો પડે છે. તેના કરતાં ચતુરક્ષર સંધિઓ વધારે સારી રીતે મીરાંના ભજનમાં મળે છે. પણ મારી દૃષ્ટિએ ચતુરક્ષર સંધિ એ આ દેશીનું લક્ષણ નથી. એના અક્ષરસંધિઓ અને કાલમાત્રાસંધિઓ કયા છે એ જ માર્મિક પ્રશ્ન છે. અને તે આપણને મીરાંના ભજનમાં મળે છે. દલપતરામની નીચેની દેશી એ જ રાગની છે :

જાય છે જગત ચાલ્યું રે... ઓ જીવ જોને
લદા દા દાલદા દા દા લદાદા દા લદા દા દા
જો ને તું પાટણ જેવાં, સારાં હતાં શ્હેર કેવાં;
લ દા દા દાલદા દાદા લદા દાદા લદા દાદા
આજ તો ઉજડ એ તો રે... ઓ જીવ જોને
લ દા દા દાલદા દા દા લદાદા દા લદા દા દા

મણિભાઈ નભુભાઈનું પ્રસિદ્ધ 'ગગને આજ પ્રેમની ઝલક છાઈ રે' એ પણ આ જ ઢાળનું છે.

પ્રેમની ઝલક છાઈ રે... ગગને આજ
લદા દા દાલદા દાદા લદાદા દાલદા દા દા
પૃથિવી રહી છાઈ પરવતો રહ્યા નાહી
લદાદા દાલ દા દાદા લદાદાદા લ દા દા દા

સચરાચરે જ્યાઈ રે... ગગને આજ

લદાદાદાલ દાદાદા લદાદા દા લદા દા દા

ગાયનવાદન પાઠમાળા પુ. ૧. વિ. ૩ છંદોગીતવિનોદમાં પૃ ૧૭૯મે આ ગીતને તાલ હોરી–દીપચંદી માત્રા ૧૪ નું જ ગણે છે અને સંધિઓમાં ઉપર પ્રમાણે જ અક્ષરવિન્યાસ કરે છે. અર્થાત્ આ ઢાળની લાંબી રૂઢ પરંપરા છે, અને તેનો સંધિ લ દા દાદા છે. તેમાં રે નું નિશ્ચિત સ્થાન છે, અને તેની માત્રાસંખ્યા પણ નિયત છે એટલે કે ધ્રુવમાં તે ત્રીજા સપ્તકલમાં આવે છે અને ત્યાં તેની પાંચ માત્રાઓ થાય છે. દરેક અક્ષરસંધિ ચાર અક્ષરનો હોવો જ જોઈએ એ તેનું સ્વરૂપ નથી, મેં ઉપર આપેલા લોકગીતમાં 'કાળી કુબજા' 'કામણગારી' એ સપ્તકલ સંધિઓમાં પાંચપાંચ અક્ષરો આવે છે. દયારામની ગરબીમાં પણ 'આંખડલીનો' 'વસંતડીમાં' એ સંધિઓમાં પાંચપાંચ અક્ષરો આવે છે. એ જ ગીતની જે એક કડી કે. હ. ધ્રુવ નીચેની ટીપમાં આપે છે, એટલે કે

ભરવા હું, ગઈ પાણી પ્રેમપીડ ભરી આણી,
ઘેલી થઈ હું, આવી શાણી, રે સાહેલી

પ. અ. આ. પૃ ૪૫

તેમાં 'ઘેલી થઈ હું' એમાં પણ પાંચ અક્ષરો આવે છે. અને એમ થવાથી છંદોમેળને હાનિ થતી નથી. અર્થાત્ ચતુરક્ષરસંધિ એ દેશીનું અવ્યભિચારી લક્ષણ નથી, જો કે ઘણી જગાએ ચતુરક્ષર સંધિ આવે છે. અને ચતુરક્ષર સંધિ આવી રીતે આવે ત્યાં સપ્તકલ સંધીનો સંભવ આપણે વિચારી જોવો જોઈએ એટલું ચોક્કસ. આ રચનાઓમાં જણાયું હશે કે આવા સંધિઓમાં પહેલો, ક્યાંક અક્ષર ગુરુ હોવા છતાં તે લઘુ જ બોલાય છે, અને સંધિઓમાં પછીના લઘુ અક્ષરોને બે કાલમાત્રા પૂરવી પડે છે. પણ તેમાં કશું કર્ણકટુ લાગતું નથી. જરા દૂર જઈને, સાહસ કરીને પણ હું કહીશ કે ઘણી જગાએ તો પહેલા ગુરુને લઘુ બોલવાનો જે લચક આવે છે તે પઠન–સંગીતમાં એક જાતનો ચમત્કાર આણે છે. હું ત્યાં સુધી માનવા લલચાઉં છું કે દેશીના વાગ્ગેયકારો સ્વાભાવિક રીતે જ એ લચક ખાતર જ્ઞાત કે અજ્ઞાત રીતે ગુરુ મૂકી દેતા. હું માનું છું કે કેટલીક ગરબીઓમાં અમુક સ્થાને ગુરુ મૂકીને તેને લઘુ કરવાથી તેમાં ચમત્કાર વધે છે, જો કે આ માત્ર મારો ખ્યાલ છે, જે સાબિત કરવા માટે પિંગલ ઉપરાંત સંગીતના ક્ષેત્રમાં જવાની જરૂર છે,

જેને માટે અહીં મારી તૈયારી નથી. અને આગળ ત્રિકલ કે પટ્કલ સંધિઓની ગરબીમાં આપણે જોયું તેમ લઘુ પણ આ સંધિઓમાં ગુરુ બોલાતાં વચ્ચેવો લાગતો નથી. વળી ધ્રુવમાં રે પાંચ માત્રા સુધી લંબાય છે અને તેથી બાકીની બે માત્રા પૂરવા પછીના શબ્દનો પહેલો અક્ષર લેવો પડે છે. આવી

મુખડાની માયા લાગી રે.....મો | હન પ્યારા
લદાદા દા | લદા દાદા

રીતે: અર્થાત્ મોહન શબ્દનો આદ્યાક્ષર રેવાળા સપ્તકલમાં જાય છે અને તેથી પછીના સપ્તકલનો તાલ 'મોહન'નાં પહેલા અક્ષર પર ન પડતાં બીજા પર પડે છે, એથી પણ એક ચમત્કાર અનુભવાય છે. આને કંઈક ગીતિના એ નિયમ સાથે સરખાવી શકાય, કે જે નિયમથી ગીતિના છઠ્ઠા ચતુષ્કલમાં જો ચારે ય લઘુ આવતા હોય તો પહેલા લઘુએ શબ્દ પૂરો થવો જોઈએ. ત્યાં જેમ એક શબ્દ પાંચમા અને છઠ્ઠા ચતુષ્કલોમાં વહેંચાય છે તેમ અહીં એક શબ્દ ચોથા અને પાંચમા સપ્તકલમાં વહેંચાય છે. પઠનમાં, તાલ નાંખીને કરેલા પઠનમાં, આ ચમત્કાર તરત અનુભવાય છે. અને પંક્તિની મધ્યમાં રે શબ્દાન્ત યતિનું કામ કેવી ચમત્કારક રીતે કરે છે તે આથી જણાશે. આવી રીતે 'રે' 'જી' વગેરે અક્ષરો આ દેશીઓમાં અનેક પ્રયોજનો સાધે છે. ચોપાઈ ચતુષ્કલ છે તે દેશીમાં પટ્કલ બનતાં મૂળ ચતુષ્કલ સંધિઓ કાલમાત્રામાં પટ્કલ બને છે, ત્યાં અક્ષરહીન થયેલી માત્રાને અક્ષરનિષ્ઠ કરવા એ આવે છે. કોઈ જગાએ એ કેવળ સ્વરના તાનના અવલંબન તરીકે જ આવે છે. ત્યારે તેને તાનપૂરક કહે છે. પંક્તિને અંતે કે વચમાં એ આવે છે ત્યારે ત્યાં આગળનો શબ્દ પૂરો થય જ, એટલે કે શબ્દાન્ત યતિના સ્થાનની નિશાનીનું પણ એ કામ કરે છે. દેશીઓમાં એ એક સાથે એટલાં બધા પ્રયોજનો સિદ્ધ કરે છે કે રે જી જેવા તાનપૂરકોને દેશીઓનું એક, આવશ્યક નહિ પણ બહુ વ્યાપક લક્ષણ ગણી શકાય.

દેશીઓમાં આવા બીજા પણ અક્ષરો તાનપૂરક તરીકે વપરાયા છે. પ્રાચીન સાહિત્યમાં આવા અનેક અક્ષરો મળી આવે છે, જો કે પછીથી તેમાંના ઘણા બંધ પડી ગયા જણાય છે. ભરતેશ્વરબાહુબલિરાસમાં જ તુ (ઠવણિ ૧) એ (ઠ૦ણિ ૨) અને કવચિત્ રે વપરાયા છે. સમરરાસુમાં ભાસ પહેલીમાં અંતે આવતો ત એ ઉપરના તુને જ અવશેષ જણાય છે. (પ્રાચીન ગુર્જર કાવ્યસંગ્રહ પૃ. ૨૮)

આવી જ રીતે અતે તો પણ આવે છે. (આ. કા. મ. મો. ૭,૮૮) રે જી કે અને હો એટલા વ્યાપક છે કે તેના દાખલા આપવાની જરૂર રહેતી નથી. અને આ જ અક્ષરોના રેકે જીહો જીકે હોજીરે વગેરે સંયોગો પણ વપરાય છે. પ્રાચીન ગુજરાતીમાં લો પણ વપરાતો (જૈ. ગુ. ક. ભા. ૧ પૃ. ૧૫૯) જે પછીથી, હું માનું છું, કે લોલનું રૂપ પામે છે. રે જી હો ઉદ્ગારના અવ્યયો છે પણ દેશીઓમાં તો જ્યાં તાનપૂરક તરીકે આવે ત્યાં તે અર્થહીન જ હોય છે.

'ચંદરજી વનમાં' એ દેશી અને આગળ આપી તે દયારામની દેશી અને ત્યાં જે બીજી દેશીઓ જોઈ તેમાં ધ્રુવ આવે છે. ધ્રુવ ઘણી દેશીઓમાં આવે છે, જો કે એ દેશીનું ખાસ લક્ષણ નથી. ઘણી દેશીઓ ધ્રુવ વિનાની હોય છે. બીજી તરફથી જેને આપણે ઉસ્તાદી રાગોનાં ગીતો કહીએ છીએ તેમાં પણ ધ્રુવ આવે છે. એ ધ્રુવવાળી દેશીઓ વિશે અહીં જ સામાન્ય રૂપે વિચાર કરી લેવો ઠીક પડશે.

ધ્રુવ વિનાની દેશીઓ હોય છે, એ સુપ્રસિદ્ધ છે. આપણે આ પ્રકરણમાં સૌથી પ્રથમ હીરછંદની ચાલ જોઈ તેમાં ધ્રુવ નહોતું. આપણે એ જ દૃષ્ટાન્ત ફરી લઈએ :

હીરછંદની ચાલ

શિવરાજ શેઠ પુત્ર જીવરાજને
મોકલે વિદેશમાં કહી સુકાજને.
જાઓ મૃત્યુલોકમાં ગુમાસ્તા લેઈને
માલ વોરજો જી પુત્ર શુદ્ધ જોઇને. ૧

બૃ. કા. દો. ૧,૬૯૮

હવે ગાવામાં આમાંની દરેક પંક્તિ એક જ સરખા રાગે ગાવી હોય તો ગાઈ શકાય. એમ કરીએ ત્યારે દરેક પંક્તિને સંગીતનું સ્વતંત્ર એકમ ગણી શકાય. એમ કરીએ તેમાં શાસ્ત્રીય દૃષ્ટિએ કશું ખોટું પણ નથી. સંસ્કૃત પિંગળ પ્રમાણે ચાર ચરણનો એક શ્લોક અર્થાત્ પિંગળનું એકમ બને છે અને છતાં ભિન્ન દૃષ્ટિએ આપણે ગમે તે વૃત્તની એક પંક્તિને પણ પિંગળનું એકમ ગણી નવા પ્રયોગો કરીએ છીએ પણ દેશીની દરેક પંક્તિને એકસરખી રીતે ગાતાં, તેનું પઠન-ગાન અત્યંત ચમત્કારશૂન્ય અને કંટાળાભરેલું લાગે છે. સામાન્ય રીતે ગાવામાં

આ પંક્તિઓનાં બબ્બેનાં જોડકાં થાય છે. પહેલી અને બીજી પંક્તના ગાનના સ્વરોમાં, તેના આરોહઅવરોહમાં ક્યાંક ભેદ કરાઈ બે પંક્તિઓનું જોડકું કરાય છે. અર્થાત્ અહીં બે પંક્તિએ સંગીતનું એકમ બને છે. પછી બધી પંક્તિનાં જોડકાં સામાન્ય રીતે એકસરખાં ગવાય છે. આમ ગાવામાં જે સંગીતનું એકમ બને છે તેને આપણે કડી કહીએ છીએ. દરેક પંક્તિનું જાણે કે અર્ધગોળ રચાય છે અને જાણે પ્રાસથી રહેણાઈ એ બે પંક્તિની એક કડી બને છે. ઉપરની પંક્તિઓમાં ચાર પંક્તિએ એક શ્લોક કરેલો છે પણ દેશીની દૃષ્ટિએ જોતાં આમાં બબ્બે પંક્તિએ કડી થાય છે. સંગીતનું એકમ બે પંક્તિનું હોય છતાં ચાર પંક્તિને એક છન્દ કે શ્લોક ગણવામાં હું માનું છું કે, સંસ્કૃત વૃત્તોનો નિયમ ખોટી રીતે જાતિવૃત્તોને અને દેશીઓને લગાડાય છે. આપણે જોઈ ગયા કે શામળે બબ્બે પંક્તિએ ચોપાઈની કડી ગણેલી છે. ઓખાહરણમાં કડવા ૪૪નો મુખબન્ધ ત્રિતાલી ચોપાઈમાં છે અને ત્યાં કુલ ૭ પંક્તિઓ, અર્થાત્ ત્રણ પ્રાસબદ્ધ પંક્તિયુગલો છે, (બૃ. કા. દો. ૧,૯૦) જે બતાવે છે કે દેશીઓમાં તો સંગીતના એકમ કડીને ગણવી જોઈએ.

હવે આપણે જેને દેશીઓમાં ધ્રુવો કહીએ છીએ તેનો આ સંગીતના એકમ સાથેનો સંબંધ જોવો જોઈએ. ધ્રુવની વ્યાખ્યા એવી કરાય કે દેશીમાં નિયત અંતરે પાઠનો જે ભાગ વારંવાર આવ્યા કરે તે ધ્રુવ. આ ધ્રુવો દેશીની કડી સાથે એક જ પ્રકારનો સંબંધ ધરાવતી હોતી નથી. આ બાબત દાખલાથી બતાવવી સહેલી પડશે. આપણે સૌથી પ્રથમ રૂપાળી રાધાની ગરબી જ દાખલા માટે લઈએ:

રાધે રૂપાળી રસીલી તારી, આંખડી જો
જોડી કૃષ્ણસમાન છબી ફાંકડી જો — રાધે૦
ઉપમાએ અધિક નહિ તું થી મૃગલોચની જો
વિના અંજન મનરંજન ભવમોચની જો — રાધે૦

અહીં પહેલી બે પંક્તિથી ગીતની એક કડી બને છે. તે પછીની બીજી બે પંક્તિથી પણ તેવી જ ગાવાની એક કડી બને છે. અર્થાત્ અહીં ગીતની કડી, અને ધ્રુવ બે ગાવામાં એક જ છે. ધ્રુવ અને પછી આવતી કડી વચ્ચે કશો ભેદ નથી. ઘણાં ગીતોમાં આવું બને છે. ત્યાં ગાવામાં ધ્રુવને ધ્રુવ તરીકે વારંવાર ન ગાઈએ તોપણ સંગીત એનું એ રહે છે. ધ્રુવગાનથી માત્ર કડીના એકમોની સંખ્યા વધે છે. અસબત અર્થમાં

તેની અસર છે તેની ના નથી પણ અહીં આપણે ગીત અને પદના ઉપર જ મુખ્ય ધ્યાન આપવાનું છે. આમાં સંગીતની દૃષ્ટિએ કશો ચમત્કાર નથી, પણ આને પણ ધ્રુવસહિતની દેશીનો એક પ્રકાર ગણવો જોઈએ. પ્રાચીન ગુર્જર કાવ્યસંગ્રહમાં પૃ. ૭૪મે માતૃકાચઉપઇ છે. ત્યાં બધી ચોપાઇ છે. અને છતાં પહેલી ચોપાઇને આંચલી અર્થાત્ ધ્રુવ કહેલ છે. જૈન કવિઓ ધ્રુવને આંચલી કે આંકણી કહે છે. આ રીતે પ્રથમ કડીને, દરેક કડી પછી આવર્તિત કરવી એને પણ જાતિમાંથી દેશી બનાવવાની એક પદ્ધતિ ગણવી જોઈએ. જો કે મેં આગળ કહ્યું તેમ એ જાતિ, ચોપાઈ કે દોહરો કે ગમે તે હોય, પણ દેશી તરીકે ગવાતી હશે.

હવે ધ્રુવો અને કડીઓનો એક બીજા પ્રકારનો સંબંધ લઈએ. ત્યાં પણ દૃષ્ટાન્તથી ચર્ચા કરવી વધારે અનુકૂળ પડશે. પ્રેમાનન્દની દાણલીલાનાં ૯મા અને ૧૨મા કડવાની કડીઓ સરખામણી કરવા માટે હું નીચે ઉતારું છું:

કડવું ૯ મું—રાગ ખટ

મૂકયા પિંડારિયા પ્રેરી, રાધાને લીધી ઘેરી;
હૃદેમાં રોશ આણી, બોલ્યા પછે ચક્રપાણી ૧
લટકે પાગ માડે, પોતાની હઠ ન છાંડે;
એની જો હઠ મૂકાવું, તો દાણી નામ કહાવું. ૭
વઢતાં વાય જો વહાણું, સહુને વાજ આણું.
પ્રભુનો રોશ જાણી, રાધાજી બોલ્યાં વાણી ૮

બૃ. કા. દો. ૧,૧૦૯–૧૦

કડવું ૧૨ મું—રાગ ખટ

શ્રીકૃષ્ણ: ધૂતારી ઘુમટાવાળી રે, આંજ્યા વિના આંખડી કાળી રે;
જાઓ કયાં આપ્યા પાખી રે, રાધાને રોકી રાખી રે
વઢતાં વાયે વાહાણું રે, સહુ એને વાજ આણું રે—ટેક
ઊંચી ને અલબેલડી રે, મુખ ઘણું ગુમાન:
જોબનિયાનું જોર જણાવે, હું ઊતારું અભિમાન. ધ્રૂ. આં.
રાધિકા: નાનડી વયમાં નામ કાઢયું, લોક કરે વખાણ;
મોં ખાયે ને આંખ જ લાજે, માંહોમાંહે શું દાણ
ચાલ્યો જા પાધરી વાટે રે, સાંખું છું નંદનો માટે રે—ટેક*

*રાધિકાની ઉક્તિમાં ચાલ્યો એ પંક્તિ બૃ. કા. દો. માં "ચાલો પાધરી વાટે રે, સાંખું છું નંદને માટે રે" એ પ્રમાણે છે. મેં એ ગીત સાંભળ્યા પ્રમાણે ઉપરની પંક્તિ ઉતારી છે; અને મને એ પાઠ વધારે સારો પણ લાગે છે.

શ્રીકૃષ્ણ : આ ગોકુળમાં વસે ઘણી રે, મોટી જાત આહીર;
વહેવારની વાતે લજ્જા શાની, દીસે વઢકણની પીર. ધ્રુ. આં
બૃ. કા. દો. ૧,૧૧૧

નવમા કડવાની દેશીનો રાગ સાદો પણ સુંદર અને તરત યાદ રહી જાય એવો ચમત્કારક છે. તે પટ્કલ રચના છે અને ગાવામાં તેના નીચે પ્રમાણે સંધિઓ પડે છે :

મૂ.] કયા પિં—ડારિયા પ્રેરી— ——રા ધાને— લી—ધી
દાં દા દા; દા દા દા; દાદા દા; મ દા દા; દાંદા દા; દાદાદાં;
ઘેરી—, — —
દાદા દા; દા દાં

ઉ] દેમાં—રો—શ આણી—, ——ઓ ક્યાં પં છે ચં—ક
દા; દાદા દા; દા દા દા; દાં દા દા; દા દા દા; દા દા દા; દા દા દા;
પાણિ – – –
દા દા દા;

અલબત્ત સિદ્ધાન્ત પ્રમાણે એકેક પ્રાસબદ્ધ પંક્તિયુગલે સંગીતનો એકમ બનો રહે છે અને તેને જ કડી ગણવી જોઈએ, જોકે પંક્તિઓ ઘણી ટૂંકી હોવાથી પ્રાસબદ્ધ બે યુગલે એક કડીની સંખ્યા નાંખી છે. પણ આપણે અહીં પ્રાસબદ્ધ એકમનું જ કામ છે. અને એ સ્પષ્ટ છે. મૂક્યા પિંડારિયા પ્રેરી, રાધાને લીધી ઘેરી—એટલાથી એક કડી બને છે. તેમાં મેં આગળ પટ્કલ રચનાઓ વિશે કહ્યું છે તેમ, પહેલી બે માત્રા છોડયા પછી, પટ્કલો શરૂ થાય છે. પટકલોમાં પ્લુતોનો ન્યાસ અને પટ્કલ સંધિઓમાં પંક્તિઓના વહેંચણી, પંક્તિઓના અંત્યસંધિમાં પછીની પંક્તિના આદ્યાક્ષરો ભેળાઈ જવા, એ બધું બહુ ખૂબીદાર છે. પણ આપણે આગળ ચાલીએ. આ કડવામાં જે પંક્તિ, જે રચના, આખા કડવામાં છે તે જ ૧૨ મા કડવાનો ધ્રુવભાગ છે. ફેર માત્ર એટલો છે કે ૧૨ મા કડવામાં પંક્તિને અંતે રે આવે છે. બાકી સંધિઓ એની એ રહે છે. નીચે પ્રમાણે :

ધ્રુ.] તારી—ઘૂમંટા વાળી— રે— આં જ્યા વિના આંખડી કાળી—રે—
દા દા દા; દા દા દાં; દા દા દા; દાં દા દાં; દા દા દા; દા દાદા; દાદાદા; દા દા
કાળી—રે—
દા દા દા

જા] ઓ ફર્યા— આ—પ્યાં પાખી— રે—રા ધાને—રા—ફી
દા; દા દા દા; દા દા દા; દા દા દા; દા દા દા; દા દા દા; દા દા દા;
રાખી—રે—
દા દા દા; દા દા

અર્થાત્ ૯ મા કડવામાં જે આખા કડવાની કડી છે તે જ ૧૨ મા કડવામાં ધ્રુવ તરીકે આવે છે. અર્થાત્ અહીં ધ્રુવ સંગીતનું એક સ્વતંત્ર એકમ બને છે. પણ એ ધ્રુવ એ કડવાની મુખ્ય કડી નથી. કડવાની મુખ્ય કડી તો જુદી છે, તેનો સંધિવિન્યાસ જુદો છે, અને એ મુખ્ય કડી પૂરી થયે ધ્રુવની કડી તેની સાથે જોડાઈ જઈ સંગીતનો એક વધારે જટિલ, વધારે પાસાદાર એકમ બને છે, અને ધ્રુવકડી ત્યાં એ એકમનો એક પાસો એક અવયવ બની રહે છે:

ઊચી-, તે અલ, બે-લ, ડી રે-, મુ ખ ઘ,ણું ગુ—,મા————ન
દા દા દા; દા દા દા; દાદાદા; દાદાદા; દા દા દા; દા દા દા; દા દા દા; દા દા દા

જોઅનિ,યાનું—, જોર જ, ણાવે-, ઊતા-, રું અભિ,
મા ન ધૂ, તારી- ઘૂમટા વાળી—રે—આં જ્યા વિના
દા દા દા; દા દા દા; દાદાદા; દાદા દા; દા દા દા; દા દા દા;

આંખડી કાળી—રે— *
દા દા દા; દા દા દા; દા દા

સંગીતની ચીજોમાં સ્થાયી પછી આંતરો આવે તેમાં સ્વરો વધારે ઊંચા જઈ નવી સ્વરસૃષ્ટિ રચાય છે, અને અંતે સ્થાયીને એમાં વણી લેવામાં આવે છે, એવું જ અહીં થાય છે. આ પ્રકારની ધ્રુવવાળી દેશી માટે એમ કહેવાય કે તેમાં ધ્રુવ પંક્તિઓની એક કડી કે સંગીતએકમ બને છે પણ તે સાદો એકમ હોય છે. અને પછી કડવાની કડી સાથે તે જોડાઈ તેનો એક નવો એકમ કે કડી બને છે જે સંગીતની દૃષ્ટિએ વધારે જટિલ અને પાસાદાર હોય છે, અને ધ્રુવ પંક્તિ તેનો જ એક પાસો કે અંગ બની જાય છે.

---

*કૃષ્ણની ઉક્તિમાં 'ધૂતારી ઘૂમટાવાળી રે આંજ્યવિના આંખડી કાળી રે' અને રાધાની ઉક્તિમાં 'ચાલ્યો જાને પાંશરી વાટે રે, સાંખું છું નંદનો માટે રે' એટલી બે પ્રાસબદ્ધ પંક્તિ જ ધ્રુવ તરીકે આવે છે એથી ૧૦મા કડવાને અંગે મેં બે જ પંક્તિનો એકમ કહેલો તેને સમર્થન મળે છે.

આ પ્રમાણે ધ્રુવ સ્વતંત્ર સંગીતનું એકમ હોય, અને કડી સાથે મળી તે વધારે જટિલ કે પાસાદાર સંગીત એકમનો અવયવ બનતું હોય એવાં કેટલાંક કાવ્યમાં કડી ધ્રુવ કરતાં જુદા તાલની પણ હોય છે. ઉપર આપેલા દાણલીલાના દૃષ્ટાન્તમાં કડી કે આંતરો ચાલુ ષટ્કલ દાદરામાં દર્શાવેલો છે પણ એ આંતરો જરા ત્વરિત ગતિએ ચતુષ્કલ રચના તરીકે પણ ગવાય છે. આગળ ધીરાની કાફી આવશે તેમાં તો આંતરાની બે લાંબી પંક્તિઓ ત્વરિત ચતુષ્કલ રચના તરીકે જ ગવાય છે, અને કડીનો બાકીનો ભાગ જે ધ્રુવ સાથે જોડાઈ જાય છે, તે અને ધ્રુવપંક્તિઓ પણ, સમકલ રચના તરીકે વિલંબિત રીતે ગવાય છે. અર્થાત્ એક જ રચનામાં બે તાલોનું મિશ્રણ આવે છે.

આવી દેશીઓમાં ધ્રુવ વિનાના ભાગને જ કડી ગણવાનો રિવાજ છે. અર્થની દૃષ્ટિએ અને લેખનની દૃષ્ટિએ એમાં સગવડ રહેલી છે, એટલે એ પદ્ધતિ ખોટી નથી. પણ તે સાથે સમજવું જોઈએ કે આવાં કાવ્યોમાં ધ્રુવ અને કડી મળીને એક એકમ બને છે અને ધ્રુવને સમગ્ર કડીનો ભાગ જ ગણવી જોઇએ. જેમ ગઝલમાં આપણે રદીફને ગઝલનો જ ભાગ ગણીએ તેમ—જો કે પંક્તિનું પૃથક્કરણ કરવા આપણે ધ્રુવને બાદ કરીને વિચાર કરીએ તે જુદો પ્રશ્ન છે.

અહીં એક વસ્તુ ધ્યાનમાં આવે છે. ધ્રુવ સંયુક્ત દેશીઓમાં બે જ પંક્તિની કડી બને છે એવું હવે રહેતું નથી. સંગીતની આવશ્યકતા પ્રમાણે બે-ત્રણ ચાર કે પાંચ પંક્તિઓની કડી બને, અને તેમાં બધી એક સરખી જ હોય. એમ પણ ન બને, સંગીતની આવશ્યકતા પ્રમાણે લાંબી-ટૂંકી હોય. અને ઘણીવાર એમ જ હોય છે. 'ઓધવજી સંદેશો કહેજો શ્યામને' એ ટેકવાળી અતિ પ્રસિદ્ધ ગરબી લઈએ. તેની ધ્રુવસુદ્ધાં આખી કડી નીચે પ્રમાણે થાયઃ

અણતેડ્યા જાતા રે નંદને આંગણે
વણકરાવ્યાં કરતાં ઘરનાં કામ જો
એવે રે મિષે જઈ મળતાં આપને
પલકેપલકે કરતી હું પરણામ જો
ઓધવજી સંદેશો કહેજો શ્યામને.

બૃ. કા. દો ૬, ૭૫૬

અહીં પાંચ પંક્તિની એક કડી બને છે. દરેક પંક્તિ માપમાં સરખી છે, પણ ગાવામાં, ૧,૩,૫ સરખી ગવાય છે, અને ૨,૪ સરખી ગવાય છે. અને એના ચિહ્ન તરીકે જાણે ૨,૪નો જ પ્રાસ છે, અને પ્રાસ ઉપરાંત તેમાં અંતે જો આવે છે. આવી રીતે દેશીઓમાં પ્રાસ અને જો રે જ્યાં જેવા પૂરકો સંગીતની ગતિનાં સ્થ નદર્શક ચિહ્નો જેવા છે. આ દેશી પ્લવંગમની છે, પણ એનાં પ્રાસ વગેરે પ્લવંગમનાં નથી. આવી રચનાને હેમચન્દ્રે અન્યત્ર વાપરેલ સંજ્ઞા અંતરસમા આપી શકાય. કેમકે આમાં નિયત અંતરે સમ પંક્તિ આવે છે. દયારામની એક બીજી પ્રસિદ્ધ ગરબીમાંથી એક કડી નીચે ઉતારું છું:

ચંદ્રભા;ગા ને ચં;દ્રાવળી રે; લોલ;
ચંપકલ;તા છે ચારુ;રૂપ વ્રજ; વાસણી રે; લોલ;
તાળી દેતાં; વાગે ઝાંઝર; ઝૂમખાં રે; લોલ;
લલિતા વિ;શાખા વ્રજ; મંગળા રે; લોલ;
માધવીને; માલતી અ;નૂપ વ્રજ; વાસણી રે; લોલ;
તાળી દેતાં; વાગે ઝાંઝર; ઝૂમખાં રે; લોલ;

દયારામરસસુધા પૃ. ૨૧૪

આવર્તનો ઉપરથી સમજાયું હશે કે "વ્રજવાસણી......ઝૂમખાં રે લોલ" એટલો ભાગ ધ્રુવનો છે. દરેક પંક્તિને છેડે રે લોલ આવે છે. પહેલી પંક્તિમાં રે લોલ સાથે આખી પંક્તિમાં ષટ્કલોનાં ચાર આવર્તનો થાય છે. અને તે પછીની ધ્રુવ સાથેની પંક્તિનાં ષટ્કલોનાં પાંચ આવર્તનો થાય છે. અને ત્રીજી પંક્તિ આખી ધ્રુવની છે, અને તે પાછી પહેલીની પેઠે ચાર આવર્તનોની છે. ગાવામાં પણ તે પહેલી પંક્તિ પ્રમાણે જ ગવાય છે, અને ત્રણ પંક્તિએ એક કડી થાય છે. પહેલી અને ત્રીજી સરખી છે તેથી આ પણ અંતરસમા દેશી છે. અહીં બબ્બે કડીઓને પ્રાસથી જોડી છે અને એ પ્રાસ ધ્રુવભાગની પૂર્વના સ્થાને મળે છે. તેથી એ પાસેપાસેની કડીઓ સંધાય છે. ઉપર રૂપ અને અનૂપનો પ્રાસ એવો છે.

અહીં એક બીજી બાબત ધ્યાનમાં આવશે. ઉપરના ધ્રુવ ભાગમાં "તાળી દેતાં વાગે ઝાંઝર ઝૂમખાં રે લોલ" એ પંક્તિ આખી છે, અને તે સ્વતંત્ર રીતે, સંગીતનો સાદો પણ સ્વતંત્ર એકમ બની શકે છે. પણ 'વ્રજવાસણી રે લોલ' એટલો ભાગ સંગીતનું એકમ નથી. ચાલુ પંક્તિના અંતમાં અમુક જગાએ તેને બેસતો કરી દેવાય છે, અને તેથી આખી પંક્તિ બની રહે છે. પણ

એ પોતે સંગીતનું એકમ બની શકે એવો નથી. આને સ્વતંત્ર એકમની અપેક્ષાએ હું ધ્રુવખંડ કહેવો પસંદ કરું છું.. અને ધ્રુવયુક્ત દેશીઓનો આ ત્રીજો પ્રકાર છે. આવી દેશીઓ સંખ્યામાં ઘણી છે તે આપણે આ જ પ્રકરણમાં આગળ જોઈશું.

આપણે જોયું કે ધ્રુવખંડ સાથે સંગીતની એક જટિલ, અનેક પાસાદાર એકમ કે કડી થાય છે. આવી એકમની બધી દેશીઓમાં આટલો જ ધ્રુવભાગ આવવો જોઈએ એવો કોઈ નિયમ નથી. દરેક કવિ કલાના ગૂઢ નિયમને વશ વર્તીને પોતાને જોઈએ તેવો અને તેવડો ધ્રુવભાગ રાખી શકે. દાખલા તરીકે, દયારામની આ ગરબીના અનુકરણમાં નરસિંહરાવે નીચેની ગરબી રચી છે તેમાં ધ્રુવની એક જ પંક્તિ છે પેલો ધ્રુવખંડ નથી :

દિવ્ય આશા

સ્વર્ગ મંડપે થકી હું; ઊતરી રે; લોલ;
સ્વર્ગ માંહિં; કાંઈ મુજ નિઃશ્વાસ દિવ્ય; આશ હું રે; લોલ;
સર્વ ઠામ; મ્હાલું કુસુમ; વેરતી રે; લોલ;
દીન બન્યાં; દુઃખ ભાર;થી દમી રે; લોલ;
મનુજ બાળ; દ્યો કુસુમ સુ;વાસ દિવ્ય; હાસથી રે; લોલ;
સર્વ ઠામ; મ્હાલું કુસુમ; વેરતી રે; લોલ;

દયારામે ત્રણ પંક્તિની એક કડીનો, તેની પછીની કડી સાથે પ્રાસ મેળવ્યો હતો, નરસિંહરાવે મેળવ્યો નથી, અને તેની જરૂર પણ નથી, કારણકે ત્રણ પંક્તિની એક સ્વતંત્ર કડી—એકમ બને છે. અને પ્રાસ સંગીતની ગતિ સૂચવવાનું કામ નથી કરતો. નરસિંહરાવની ગરબીમાં આખી એક જ પંક્તિ 'સર્વ ઠામ°' એ જ ધ્રુવ છે. અને તે દયારામની—તાળી દેતાં વાગે ઝાંઝર ઝૂમખા રે, લોલ.' એ પંક્તિને સ્થાને અને તેની બરાબર છે. એની પહેલાંનો ધ્રુવખંડ 'વ્રજવાસણી રે લોલ' નરસિંહરાવની ગરબીમાં ધ્રુવ તરીકે નથી આવતો, પણ કડીના પિંડના ભાગ તરીકે આવે છે. બીજી રીતે એમ કહેવાય કે એ સંધિઓ ધ્રુવ બનતી નથી. આનો અર્થ એ પણ થયો કે સંગીતનો એકમ શોધવામાં ધ્રુવઅંશનો ભેદ આકસ્મિક છે. સંગીતનો એકમ એક સ્વતંત્ર એકમ છે, અને કવિ એના અમુક ભાગમાં ધ્રુવ મૂકી શકે છે. ધ્રુવ મૂકવો કે નહિ, અને કેવડો મૂકવો તે કવિની લિવક્ષાને અધીન છે. એ ધ્રુવ, સંગીતનો સાદો સ્વતંત્ર એકમ હોય, અને ન પણ હોય.

ધ્રુવયુક્ત દેશીઓ કેટલી અટપટી હોય છે, તેની પંક્તિઓ કેવી વિવિધ પ્રકારની હોય છે, ધ્રુ સાથે તેની કડી કેવી રીતે જોડાય છે, તેના પ્રાસો કેવા હોય છે તે વધારે સ્પષ્ટ થવા થોડા બીજા દાખલા લઈએ:

મૉરૂઁ] મન મોહ્યું-;વાંસલડીને; શબ્દે કાનડ; કા-ળા
હું તોઁ;] ઘેલી થઈ-; મારા ઘરમાં; નથી ગમતું મ્હારોઁ; વા-લા
તુજ;] અધર ઉપર એ; વાજે છે
સૂણી;] અંતર મારું; દાઝે છે
એનોઁ;] શબ્દ ગગનમાં; ગાજે છે મૉરૂઁ; મન મોહ્યું—;
વાંસલડીને; શબ્દે કાનડ; કા-ળા—;

દયારામરસસુધા, પૃ. ૭

કૌંસના ચિહ્નથી જણાયું હશે કે દરેક પંક્તિની પહેલી બે માત્રા પછી અષ્ટકલ સંધિઓ શરૂ થાય છે. અને દરેક પંક્તિને અંતે આવતા અષ્ટકલ સંધિમાં તે પછીની પંક્તિની બે માત્રા ભળી જાય છે. ધ્રુવની એક પંક્તિ સંગીતનું સ્વતંત્ર એકમ છે. દેશીમાં તેનું વાતાવરણ જાળવવા, તેનો ઢાળ રૂઢ થવા, તેના પ્રાસમાં એવી જ એક બીજી પંક્તિ આવે છે.આ દરેક પંક્તિ ચચ્ચાર અષ્ટકલોની છે; (અલબત છેલ્લા અષ્ટકલમાં પછીની પંકતની બે આદ્યમાત્રાઓ ભળે છે. તે ગણતાં) તે પછી કડી કે સંગીતમાં જેને આંતરો કહીએ તે આવે છે. તેની પહેલી બે પંક્તિઓ ઉપરની પેઠે બબ્બે અષ્ટકલોની છે, બન્ને સંગીતમાં એકસરખી રીતે ગવાય છે. ત્રીજી ઉચ્ચતર સ્વરે શરૂ થાય છે, તેમાં પણ ઉપરની પંક્તિને અંતરે ઉપરનો જ પ્રાસ આવે છે, પણ એટલેથી એ પંક્તિ અટકી ન જતાં ચાર અષ્ટકલોવાળી ધ્રુવપંક્તિ સાથે એક થઈ રેલાય છે. એ એટલે દૂર રેલાય માટે જ એ પંક્તિ ઉચ્ચતર સ્વરે શરૂ થયેલી. તેના સંગીતને કંઈક વ્યક્ત કરવા તેનો પંક્તિવિન્યાસ ઉપર પ્રમાણે કરવો જોઈએ.

એક બીજો દાખલો પણ દયારામનો જ લઈએ, એ દાખલો વધારે પરિચિત છે માટે લઉં છું:

શ્યામ રંગ; સમીપે ન; જાવું મ્હારે; આજ થકી; શ્યામ
રંગ; સમીપે ન, જાવુંવ;

કસ્તુરી; કેશરી; બિંદી તો કરૂં નહીં;
કાજળ ના; આંખમાં અંજાવું મારે; આજ થકી; શ્યામ રંગ;
સમીપે ન; જાવું;
દયારામરસસુધા પૃ. ૧૭

ધ્રુવપંક્તિ સાત પટ્કલોની છે. આઠમું પટ્કલ ત્યાં અનક્ષર રહી વિરામરૂપે આવે છે. તે પછી કડી શરૂ થાય છે તેમાં પહેલી પંક્તિ ચાર પટ્કલોની છે અને તે પછી બીજી પંક્તિ ધ્રુવપંક્તિ જેવડી જ લાંબી, એ જ સ્વરોની આવે છે, અને ધ્રુવની પંક્તિના ત્રીજા પટ્કલના પહેલા ત્રિકલનો પ્રાસ પકડી પછી ત્યાંથી ધ્રુવપંક્તિમાં સરી જાય છે. આગલી દેશીમાં કડીનો ધ્રુવ સાથે પ્રાસ નહોતો, અહીં કડીનો ધ્રુવ સાથે પ્રાસ છે. અને બન્ને જગાએ પ્રાસ સંગીતની ગતિને અનુકૂળ ચાલે છે તે દેખીતું છે.

ત્રીજી એક જુદા રાગની દયારામની એટલી જ પ્રસિદ્ધ દેશી લઈએ :–

કામણ] દીસે છે અલબેલા તારી; આં ખમાં—;રે—
ભોળું; ભાંખમાં—;રે—કામણ;
મંદ હસીને; ચિતડું ચોર્યું;
કુટિલ કટાક્ષે; કાળજ કોર્યું;
મદ પડિયાળી; આંખે ઝીણું; ઝાંખમાં—;રે—કામણ;

અહીં આખું ધ્રુવ દોઢ પંક્તિનું છે. પહેલી ધ્રુવપંક્તિ આઠ ચતુષ્કલોની છે અને તે પછી તેના ઉત્તરાર્ધ જેટલી અને એ જ સ્વરોમાં બીજી પંક્તિ આવી તેની સાથે પાછું ધ્રુવ જોડાઈ જાય છે. એ રીતે ઉત્તરાર્ધ સાથે આખી ધ્રુવપંક્તિ જોડાઈ એક સંગીત રચનાનું સૂચન થાય છે. પછી કડી કે આંતરામાં બે પંક્તિ ચચ્ચાર ચતુષ્કલોની પ્રાસબદ્ધ અને એક જ સ્વરોમાં ગવાતી આવે છે. ત્રીજી પંક્તિ ઉચ્ચતર સ્વરે શરૂ થઈ, ચાર ચતુષ્કલો સુધી જઈ, પછી ધ્રુવના પાંચમા છઠ્ઠા ચતુષ્કલ સાથે પ્રાસ મેળવી પછી આખી ધ્રુવ પંક્તિ સાથે જોડાઈ જાય છે. અહીં પણ પ્રાસ સંગીતને અનુકૂળ અને સંગીતની ગતિને સૂચવનારો જ છે.

ધ્રુવપંક્તિ સંગીતનો સાદો એકમ હોય એવા દાખલા આપણે જોયા, જોકે તેમાં પ્રસંગવશાત્ દયારામની ગરબીમાં એકમ ન હોય એવો ધ્રુવખંડ પણ આવી ગયો. એકમ ન હોય એવા ધ્રુવખંડોવાળી દેશીઓ પણ ઘણી હોય છે. આપણે જુદાજુદા દાખલા લઈએ :

ધ્રુવયુક્ત દેશીઓ કેટલી અટપટી હોય છે, તેની પંક્તિઓ કેવી વિવિધ પ્રકારની હોય છે, ધ્રુવ સાથે તેની કડી કેવી રીતે જોડાય છે; તેના પ્રાસો કેવા હોય છે તે વધારે સ્પષ્ટ થવા થોડા બીજા દાખલા લઈએ:

મૉરું] મન મોહ્યું–;વાંસલડીને; શબ્દે કાનડ; કા–ળા
હું તો;] ઘેલી થઈ–; મારા ઘરમાં; નથી ગમતું મ્હારો; વા–લા
તુજ;] અધર ઉપર એ; વાજે છે
સૂણી;] અંતર મારું; દાઝે છે
એનો;] શબ્દ ગગનમાં; ગાજે છે મૉરું; મન મોહ્યું—;
વાંસલડીને; શબ્દે કાનડ; કા–ળા—;

દયારામરસસુધા, પૃ. ૭

કૌંસના ચિહ્નથી જણાયું હશે કે દરેક પંક્તિની પહેલી બે માત્રા પછી અષ્ટકલ સંધિઓ શરૂ થાય છે. અને દરેક પંક્તિને અંતે આવતા અષ્ટકલ સંધિમાં તે પછીની પંક્તિની બે માત્રા ભળી જાય છે. ધ્રુવની એક પંક્તિ સંગીતનું સ્વતંત્ર એકમ છે. દેશીમાં તેનું વાતાવરણ જાળવવા, તેનો ઢાળ રૂઢ થવા, તેના પ્રાસમાં એવી જ એક બીજી પંક્તિ આવે છે. આ દરેક પંક્તિ ચચ્ચાર અષ્ટકલોની છે; (અલબત છેલ્લા અષ્ટકલમાં પછીની પંક્તિની બે આદ્યમાત્રાઓ ભળે છે. તે ગણતાં) તે પછી કડી કે સંગીતમાં જેને આંતરો કહીએ તે આવે છે. તેની પહેલી બે પંક્તિઓ ઉપરની પેઠે બબ્બે અષ્ટકલોની છે, બન્ને સંગીતમાં એકસરખી રીતે ગવાય છે. ત્રીજી ઉચ્ચતર સ્વરે શરૂ થાય છે, તેમાં પણ ઉપરની પંક્તિને અંતરે ઉપરનો જ પ્રાસ આવે છે, પણ એટલેથી એ પંક્તિ અટકી ન જતાં ચાર અષ્ટકલોવાળી ધ્રુવપંક્તિ સાથે એક થઈ રેલાય છે. એ એટલે દૂર રેલાય માટે જ એ પંક્તિ ઉચ્ચતર સ્વરે શરૂ થયેલી. તેના સંગીતને કંઈક વ્યક્ત કરવા તેનો પંક્તિવિન્યાસ ઉપર પ્રમાણે કરવો જોઈએ.

એક બીજો દાખલો પણ દયારામનો જ લઈએ, એ દાખલો વધારે પરિચિત છે માટે લઉં છું:

શ્યામ રંગ; સમીપે ન; જાવું મ્હારે; આજ થકી; શ્યામ
રંગ; સમીપે ન, જાવ્વું;

કસ્તુરી; કેશરી; બિંદી તો કરૂં નહીં;
કાજળ ના; આંખમાં અંજાવું મારે; આજ થકી; શ્યામ રંગ;
સમીપે ન; જાવું;
દયારામરસસુધા પૃ. ૧૭.

ધ્રુવપંક્તિ સાત પટ્કલોની છે. આઠમું પટ્કલ ત્યાં અનક્ષર રહી વિરામરૂપે આવે છે. તે પછી કડી શરૂ થાય છે તેમાં પહેલી પંક્તિ ચાર પટ્કલોની છે અને તે પછી બીજી પંક્તિ ધ્રુવપંક્તિ જેવડી જ લાંબી, એ જ સ્વરોની આવે છે, અને ધ્રુવની પંક્તિના ત્રીજા પટ્કલના પહેલા ત્રિકલનો પ્રાસ પકડી પછી ત્યાંથી ધ્રુવપંક્તિમાં સરી જાય છે. આગલી દેશીમાં કડીનો ધ્રુવ સાથે પ્રાસ નહોતો, અહીં કડીનો ધ્રુવ સાથે પ્રાસ છે. અને બન્ને જગાએ પ્રાસ સંગીતની ગતિને અનુકૂળ ચાલે છે તે દેખીતું છે.

ત્રીજી એક જુદા રાગની દયારામની એટલી જ પ્રસિદ્ધ દેશી લઈએ :–

કામણ] દીસે છે અલબેલા તારી; આં ખમાં—;રે—
ભોળું; ભાંખમાં—;રે—કામણ;
મંદ હસીને; ચિતડું ચોર્યું;
કુટિલ કટાક્ષે; કાળજ કોર્યું;
અદ પડિયાળી; આંખે ઝીણું; ઝાંખમાં—;રે—કામણ;

અહીં આખું ધ્રુવ દોઢ પંક્તિનું છે. પહેલી ધ્રુવપંક્તિ આઠ ચતુષ્કલોની છે અને તે પછી તેના ઉત્તરાર્ધ જેટલી અને એ જ સ્વરોમાં બીજી પંક્તિ આવી તેની સાથે પાછું ધ્રુવ જોડાઈ જાય છે. એ રીતે ઉત્તરાર્ધ સાથે આખી ધ્રુવપંક્તિ જોડાઈ એક સંગીત રચનાનું સૂચન થાય છે. પછી કડી કે આંતરામાં બે પંક્તિ ચચ્ચાર ચતુષ્કલોની પ્રાસબદ્ધ અને એક જ સ્વરોમાં ગવાતી આવે છે. ત્રીજી પંક્તિ ઉચ્ચતર સ્વરે શરૂ થઈ, ચાર ચતુષ્કલો સુધી જઈ, પછી ધ્રુવના પાંચમા છઠ્ઠા ચતુષ્કલ સાથે પ્રાસ મેળવી પછી આખી ધ્રુવ પંક્તિ સાથે જોડાઈ જાય છે. અહીં પણ પ્રાસ સંગીતને અનુકૂળ અને સંગીતની ગતિને સૂચવનારો જ છે.

ધ્રુવપંક્તિ સંગીતનો સાદો એકમ હોય એવા દાખલા આપણે જોયા, જોકે તેમાં પ્રસંગવશાત્ દયારામની ગરબીમાં એકમ ન હોય એવો ધ્રુવખંડ પણ આવી ગયો. એકમ ન હોય એવા ધ્રુવખંડોવાળી દેશીઓ પણ ઘણી હોય છે. આપણે જુદાજુદા દાખલા લઈએ :

જગત,નું સુખ, ઝાકળ,નું છે, પાણી,રે, જાણી,લે
વાણુશી, જાતાં,વાર ન,હીં સત, વાણી,રે, જાણી,લે ૧
સીસાખાજી સંસારનો છે ખેલ રે જાણી લે
એ વિચારી અહંકાર તું મેલ રે જાણી લે ૨

બૃ. કા. દો ૧,૯૨૧

આ ચતુષ્કલ રચના છે. વચમાં આવતો રે અને અંતે આવતો લે બન્ને પ્લુત ચતુષ્કલો બને છે. એ રીતે આ આઠ ચતુષ્કલોની સવૈયાની દેશી છે. આમાં 'જાણી લે' એ ધ્રુવખડ છે. એ સંગીતની સ્વતન્ત્ર એકમ નથી. દેશીની કડીમાં ભળીને તે કડીનો ભાગ બને છે. અને આ ભાગ એ કડીની દષ્ટિએ પણ અવિશ્લેષ્ય છે. બીજી રીતે કહીએ તો આ દેશી જે સવૈયાની દેશી છે, તે એ ધ્રુવભાગ વિના આખો સવૈયો થઈ ન જ શકત. આવા ધ્રુવખંડને આપણે અવિશ્લેષ્ય ધ્રુવખંડો કહીશું. કેટલીક જગાએ વિશ્લેષ્ય ધ્રુવખંડો પણ હોય છે. દાખલા તરીકે:

મૂળથી, મોટી, સંગત, કરિયે, નીચ સંગત પરિ, હરિયે, જી–
સંગત, તેને, મન વશ, રહે છે. જેથી, તરિયે, મરિયે, શિક્ષા, શાણા, ને–

દયારામરસસુધા પૃ ૧૦૮

આ દેશીની પહેલી પંક્તિ જોતાં જણાશે કે તેનો અંત્ય જી ચાર માત્રાનો પ્લુત છે અને આખી પંક્તિ સવૈયાની દેશી છે. બીજી પંક્તિ પણ તેની જ ગતિએ ચાલે છે, અંત્ય એટલે સાતમા ચતુષ્કલે પ્રાસ મેળવે છે, અને આઠમા ચતુષ્કલે પ્લુત જી હતો તે ઉખેડી એની જગાએ ત્રણ ચતુષ્કલોનો ધ્રુવખંડ મૂકી દે છે. એ ધ્રુવભાગ સંગીતનું સ્વતંત્ર એકમ થઈ શકે એમ નથી એટલે એ ધ્રુવખંડ જ છે. પણ એ મૂળની સવૈયાની રચનાથી સહેલાઈથી છૂટો પડી જાય એવો છે, વિશ્લેષ્ય છે. એ હોવા છતાં તેની નીચે સવૈયાની રચના સ્પષ્ટ દેખાઈ આવે છે; જેમ ઝાડને જરા કાપીને તેને કલમ લગાડે તેમ ધ્રુવખંડ બહારથી લગાડેલો છે. માટે આપણે તેને વિશ્લેષ્ય ધ્રુવખંડ કહીશું. એટલું જ નહિ, જાણે અર્થમાં પણ તે ભાગ વિશ્લેષ્ય છે. એ અર્થને પુષ્ટ પણ કરતો નથી.

જગતનું સુખ ઝાકળનું છે પાણી રે—જાણી લે–

આમાં 'રે જાણી લે' એ ભાગ અવિશ્લેષ્ય છે. મૂળ રચના જ સવૈયાની છે અને તેનું તે અવિશ્લેષ્ય અંગ છે. અલબત્ત આ ભેદ સ્વીકારતાં ગમે તે રચના એકદમ વિશ્લેષ્ય ધ્રુવખંડવાળી નહિ ગણી નાંખવી જોઈએ. ધ્રુવ હોવા

છતાં મૂળ રચના અને ધ્રુવ બંન્ને સ્પષ્ટ નોખાં દેખાઈ આવવાં જોઈએ. તો જ તેને વિશ્લેષ્ય ગણી શકાય અને તેમ છતાં એ પણ સ્વીકારવું જ જોઈએ કે આ વિશ્લેષણ શક્ય હોવા છતાં આ ધ્રુવખંડોમાં પણ ધ્રુવ-સહિત એ કડીનું આખું એક સંગીત એકમ બને છે.

'રે જાણી લે' એ ધ્રુવખંડ દરેક પંક્તિએ આવે છે. 'શિક્ષા શાણાને' એ ધ્રુવખંડ બેકી પંક્તિમાં જ આવે છે. કોઈકોઈ વાર બેકી અને એકી પંક્તિના જુદાજુદા ધ્રુવખંડો હોય છે. આને હું સગવડ ખાતર એવડા ધ્રુવખંડો કહું છું.

કારતક માસે કેમ ગયા છો મૂકી રે રસિયાજી
પ્રાણજીવન પ્રભુ ! શી વાતે હું ચૂકી રે રંગ રસિયાજી
ચૂકી છું પણ દાસી દોષ સમાવો રે રસિયાજી
મારા સમ જો મનમાં કાંઈક લાવો રે રંગ રસિયાજી

દયારામરસસુધા પૃ. ૧૦૩

આ અવિશ્લેષ્ય ધ્રુવખંડવાળી ચતુષ્કલ રચના છે. બન્ને પંક્તિઓના ધ્રુવખંડો બાદ કરતાં બાકી પાંચ ચતુષ્કલો રહે છે બન્ને ધ્રુવખંડોના કાલમાત્રા સરખી છે:

રે—,રસિયા, જી—
રે રંગ,રસિયા જી—

અર્થાત્ પહેલામાં રે પ્લુત થઈ ચતુષ્કલ બને છે, બીજામાં 'રે રંગ' આખું ચતુષ્કલ બને છે ક્યાંક કડીની એક પંક્તિને બીજીથી જરા નાની રાખી, દરેકને માટે લાંબોટૂંકો ધ્રુવખંડ યોજાય છે:

પછી સુદામોજી બોલિયા, સુણ સુંદરી રે;
હું કહું તે શિખ, માન, ઘેલી કોણે કરી રે

બૃ. કા. દો. ૧,૨૪૨

પટ્કલ સાંધઓમાં ઘટાવતાં,

પછી સુ,દામો.જી, બો–લિ, યાસુણ, સુંદરી, રે– –
હું કહુ. તે શિખ, મા–ન, ઘેલી કો,ણે કરી, રે– –

"સુણ સુંદરી રે' કરતાં 'ઘેલી કોણે કરી રે' એ ધ્રુવખંડ બે માત્રા જેટલો લાંબો છે, અને તેનું કારણ બીજી પંક્તિનો ધ્રુવખંડ પહેલાંનો ભાગ ટૂંકો છે એ છે. આ ધ્રુવખંડો ટૂંકા થતાંયતાં માત્ર એક શબ્દ બની રહે એવું ઘણી વાર બને છે. તેના દાખલા આપવાની હું જરૂર જોતો

નથી. આ ધ્રુવખંડો પંક્તિને અંતે જ આવે એવો કાંઈ નિયમ નથી. તે પંક્તિની વચમાં પણ આવે છે, અને આદિમાં પણ આવે છે, અને આદિ અને અંત બન્ને જગાએ પણ આવે છે.

પરમેશ્વરીને પાયે પડી હો બહુચરી, કહું કળીજુગનાં કર્મ
અકલે નથી કાંઈ એવડી હો બહુચરી, શક્તિ રાખજો શર્મ. ૧
જીવનું જીવન તું જડી હો બહુચરી, મૂરખ નવ લે મર્મ;
અવતારીને આ ઘડી હો બહુચરી, આઈજીએ રાખ્યા ધર્મ. ૨

અહીં 'હો બહુચરી' એ ધ્રુવખંડ છે. અને

સાહેલડી હે ! સ્યૂં કહિયે વારોવાર, જાણો છો મુજ મન
વાતડી હો લાલ
સાહેલડી હે ! કરુણાની નજરે ભોલાય, તો ટળે મુજ મન
ભ્રાંતડી હો લાલ

શ્રી. આનંદકાવ્યમહોદધિ ૧, ૧૨૮

અહીં 'સાહેલડી હે' એ ધ્રુવખંડ પંક્તિના આદિમાં આવે છે. અને 'હો લાલ' અંતમાં આવે છે.

આ ચર્ચા પૂરી કરતા પહેલાં એક પ્રયોગની નોંધ લેવી જોઈએ, જે ધ્રુવ કે ધ્રુવખંડ નથી, છતાં તેની સાથે દૂરદૂરના સંબંધથી પણ સરખાવી શકાય. કેટલીક દેશીઓમાં પંક્તિને અંતે ધ્રુવખંડ મૂકવાને બદલે તેતે પંક્તિમાંથી અમુક ખંડ લઈ તેની વીપ્સા કરેલી હોય છે જૈન રાસાઓમાં આવી દેશીઓનો ઉપયોગ વિશેષ જોયો છે. આનંદકાવ્યમહોદધિ મૌક્તિક ૧લામાં પૃ. ૨૨૪મે એવી દેશી છે. શ્રીપાળના રાસમાં ખંડ ત્રીજામાં પહેલી અને પાંચમી બન્ને ઢાળો એવી છે. આનંદકાવ્યમહોદધિની અને શ્રીપાળના રાસની ઉપર કહી તે પાંચમી ઢાળ એ બન્નેના નમૂનાની પ્રતીકપંક્તિ આપણે પણ નમૂના માટે નીચે લઈએ :

થારાં મોહલાં ઉપર મેહ જરૂખે વીજલી હો લાલ
જરૂખે વીજલી હો લાલ.

'જરૂખે વીજલી હો લાલ' અહીં બેવડાય છે. અને તેની અસર ધ્રુવ જેવી જ પડે છે. એક લોકગીતની દેશીમાં એ જ સ્થાને ધ્રુવખંડ આવે છે. એ ગીતની પંક્તિઓ બે ત્રણ યાદ છે તે નીચે ઉતારું છું તે ઉપરથી ખ્યાલ આવશે :

લાલજી કારતક સુદિને રથ જાદવરાયે ખેડિયા હો લાલ
વ્હેલા આવજો મ્હારાજ

× × ×

લાલજી ચાંખડીએથી રડ્યાખડ્યા પણ ભલે પડ્યા હો લાલ
વ્હેલા આવજો મ્હારાજ
લાલજી બળતીઝળતી બોલું છું પણ ઘણી ખમા હો લાલ
વ્હેલા આવજો મ્હારાજ.

શ્રીપાળના રાસની ત્રીજા ખંડની પહેલી ઢાળના નમૂનાનું પ્રતીક કંઈક જુદું છે. આપણે એ ઢાળની બે પંક્તિઓ નીચે ઉતારીએ:

(ઢાળ પહેલી રાગ મલ્હાર–સીતળ તરુવર છાંય કે–એ દેશી)
દેખી કામિની દોય કે કામે વ્યાપિયો રે
કે કામે વ્યાપિયો
વળી ઘણો ધનલોભ કે વાધ્યો પાપિયો રે
કે વાધ્યો પાપિયો

આમાં વીપ્સા કરવાનો ખંડ કે થી શરૂ થાય છે એટલે એ તરત નજરે ચડે છે અને તેથી ગાવામાં એક જાતની સગવડ રહે છે. આ પંક્તિ 'થારા॰' અને 'લાલજી'થી ટૂંકી છે. અને તે આટલા આ 'થારા' અને 'લાલજી' શબ્દ જેટલી જ ટૂંકી છે. એવડો કોઈ શબ્દ ઉપરના ઢાળમા પ્રથમ મૂકો એટલે બન્ને ઢાળોની પંક્તિઓ સરખી થઈ રહેશે.

ઉપર મેં કહ્યું કે ધ્રુવપંક્તિ કે ધ્રુવખંડ સાથેની કડી, સંગીતનો આખો એક જટિલ એકમ બને છે. એ સંગીતનો એકમ સમજવામાં ધ્રુવ-અધ્રુવનો ભેદ કરવાની જરૂર નથી, કારણકે એ એકમનો કેટલો ભાગ ધ્રુવ કરવો કેટલો નહિ તે કવિની વિવક્ષા ઉપર આધાર રાખે છે. અને આ ખરું છે. પણ એનો અર્થ એવો નથી કે દેશી રચતી વખતે કવિની દૃષ્ટિ આગળ સંગીતનો આખો એકમ સિદ્ધ સ્થિતિમાં સ્ફુટરૂપે હોય જ છે. એમ હોય પણ ખરું અને ન પણ હોય. અત્યારે દયારામની અમુક ગરબીને ટેળે લખનાર કવિની દૃષ્ટિ સમક્ષ સંગીતનો એકમ સ્ફુટરૂપે છે. પણ એમ પણ બને કે અમુક સિદ્ધ એકમ નજર આગળ હોય અને તેમાં ક્યાંકક્યાંક ધ્રુવ કે ધ્રુવખંડ ઉમેરવાના પ્રયોગો કરતાં કવિને સંગીતનો કોઈ નવો એકમ મળી આવે. કવિ જેમ પ્રયોગો કરતાં નવો છન્દ જન્માવે છે, તેમ નવો સંગીતનો ઢાળ પણ બનાવે.

હું આગળ કહી ગયો કે કોઈ પણ ગીતની પંક્તિમાં ધ્રુવખંડ કેવડો રાખવો એ કવિની વિવક્ષા ઉપર આધાર રાખે છે. આ પ્રક્રિયાથી ધ્રુવખંડ ટૂંકો થતોથતો છેવટે એક શબ્દ જેવડો થઈ જાય. પણ તેથી પણ આગળ જતાં તે એકાક્ષર પણ થઈ રહે. એ દષ્ટિએ પંક્તિને અંતે આવતા રે જી હો વગેરે ધ્રુવો જ છે જો કે તેને ધ્રુવ કહેવાની પરંપરા નથી. આ રે જી હો મૂળ તો ઉદ્‌ગારના અવ્યયો છે, પણ અહીં ઘણી જગાએ કેવળ તાનપૂરકો તરીકે આવે છે અને ત્યારે તે અર્થહીન બની જાય છે. અહીં જેમ મૂળ અવ્યયો અર્થહીન થાય છે, તેમ, કહી શકાય કે અર્થસંદર્ભમાં વણાઈ ગયેલાં ધ્રુવો પણ દરેક આવર્તને એકસરખાં અર્થયુક્ત હોતાં નથી. ક્યાંક તો એક જ કાવ્યમાં અમુક જગાએ જ એ સાર્થ હોય છે અને પછી તો કેવળ સંગીતખંડ પૂરવા જ આવે છે. ખરી રીતે ટકીએકડીએ આવર્તન કરવાનો વ્યાપાર જ એટલો બધો યાંત્રિક છે કે એ સર્વત્ર એકસરખો અર્થઘન હોઈ શકે જ નહિ. અર્થ સાથે બેસાડતાં મુશ્કેલી ન આવે, વિશેષ નહિ તો અર્થને વિક્ષિપ્ત ન કરે એટલા માટે ઘણીખરી જગાએ ધ્રુવો સંબોધનસ્વરૂપની હોય છે, ઉદ્‌ગારના રૂપની હોય છે, જેમકે 'સુણ સુંદરી રે' 'હર ગોપાલા રે' વગેરે. પણ કોઈકોઈ વાર ગીતના મૂળ સંદર્ભ સાથે તેને એટલો આછોપાતળો પણ સંબંધ નથી હોતો. ઘણીવાર કવિ અમુક ધ્રુવ સહિત દેશીના ચાલમાં નવી દેશી લખે છે, અને ત્યાં મૂલ અસલ દેશીની ધ્રુવ એમ ને એમ આખી ને આખી પોતાના ગીતમાં મૂકી દે છે. લોકગીતમાં તો એવું વારંવાર બને છે, પણ ગંભીર સાહિત્યમાં પણ એવું બને છે જેમકે:

ઢાળ ૬૭મી—દેશી સાહેલડીની.

ઘનઘાતી કર્મક્ષય કીધાં સાહેલડિયાં
ધરતાં શુક્લજ ધ્યાન રે ગુણવેલડિયાં
સમોસરણ દેવે કિયું સાહેલડિયાં
બેઠા વૃષભ જિણંદ રે ગુણવેલડિયાં.

આ. કા. મ. મા. ૭, ૧૯

અહીં સંદર્ભ જોતાં, આ કડીની પંક્તિઓ કોઈ સ્ત્રીઓને ઉદ્દેશાઈ નથી. અહીં તો કવિ, સંયમ લીધા પછી ભરત ધર્મધ્યાન વગેરે કરે છે તેનું વર્ણન કરે છે 'મેરે લાલ' જેવી પંક્તિમાં તો કવિ શ્રોતાઓને સંબોધતો ગણી શકાય, પણ અહીં કવિ, સ્ત્રીઓને 'સાહેલડી' કહી સંબોધે

છે એવી કલ્પના પણ થઈ શકે તેમ નથી. ખરી હકીકત એવી જણાય છે કે મૂળ દેશીમાં આ જ પ્રમાણે ધ્રુવખંડો આવતા હશે, અને તે ધ્રુવખંડો કવિએ પોતાની નવી દેશીમાં કાયમ રાખ્યા, જો કે દેશીના સંદર્ભ સાથે તેનો કોઈ રીતે અન્વય થઈ શકે તેમ નથી. અર્થાત્ અહીં ધ્રુવખંડ જોકે અર્થશૂન્ય નથી, પણ કવિએ તેને અર્થશૂન્ય ગાનોપયોગી ખંડ તરીકે વાપરેલો છે. આની પહેલાં આવતી ૧૨ મી ઢાળ (એજન પૃ. ૧૩) માં 'મન ભમરા રે, અને 'લાલ ભમરા રે' પણ આવી જ રીતે અર્થહીન ધ્રુવખંડ છે, જો કે મૂળની દેશીમાં એ કાવ્યાર્થનો ભાગ હશે જ.

દેશીઓમા ધ્રુવો ક્યારથી વપરાવા માંડ્યા એ એક અગત્યનો પ્રશ્ન છે. ખરી રીતે આ ગુજરાતી કે એવા કોઈ એક પ્રાન્તીય ભાષાસાહિત્યનો પ્રશ્ન હોય એ કરતાં બધી સંસ્કૃતોદ્ભવ ભાષાઓના સાહિત્યનો પ્રશ્ન છે, કારણકે હિંદી મરાઠી બંગાલી વગેરે બધી ભાષાના કવિતાસાહિત્યમાં ધ્રુવો આવે છે. અને ધ્રુવની ભંગી હરકોઈ એક પ્રાન્તમાં શરૂ થાય તો બીજા પ્રાન્તમાં તે તરત જ સ્વીકારાય એવી છે. આપણે આપણા અન્વેષણને અંગે એટલું જ કહી શકીએ કે ભરતેશ્વરબાહુબલિરાસમાં ધ્રુવો નથી. અત્યાર સુધીના ઉપલબ્ધ સાહિત્યમાં તેનો પૂર્વતમ પ્રયોગ મેં આગળ કહ્યું તેમ માતૃકાચઉપઈ (પ્રા. ગુ. કા. સં. પૃ. ૭૪)માં થયો ગણાય. ત્યાં પ્રારંભમા ચોપાઈની આંચલી આપેલી છે એ આંચલી ચોપાઈની આખી એક કડી છે જે દરેક કડીને અંતે ફરી ગાવાની છે. આ ચોપાઈનો સમય સં. ૧૩૨૭ની લગભગનો આપેલો છે. અલબત ધ્રુવની આ ભંગી અત્યંત સાદી છે. જેને આપણે વધારે ખૂબીવાળી ધ્રુવભંગી કહી તે ધ્રુવખંડની ભંગી છે. એ ભંગી પણ એ જ સાલના એટલે સં. ૧૩૨૭ સાલના સપ્તક્ષેત્રિરાસુમાં આવે છે. હું નમૂના તરીકે થોડી કડી ઊતારું છું:

ત્રીજઉ ક્ષેત્રુ સુ સંભલઉ એ વરલોયણે જં ભણિઉં વીયરાઈ।
ગુણગંભીર સો જિણહ વયણુ મૃગલોયણે તસુ નવિ ઉપમ કાઇ ॥૫૬॥

વચન ધ્રકેકા મૂલુ નહી વરલોયણે જં બોલઇ ભગવંતુ।
ત્રિહુ ભુવણે ચૂડામણિ ય મૃગલોયણે સહૂ જાણઈ અરિહંતુ ॥૫૭॥

પદ કનણ બાપ જિનવચનતણઉ વર૦ બુજ્ઝઈ લોકુ અલોકુ।
સઉ ગિ સિદ્ધંત જ સસહીઅઇ એ મૃગ૦ દેખઇ સિદ્ધિસંજોગુ ॥૫૮॥

પ્રાચીન ગૂર્જરકાવ્યસંગ્રહ પૃ. ૫૩

મૂળ પુસ્તકમાં છે તે પ્રમાણે પંક્તિએ પંક્તિ અહીં ઊતારી છે. પંક્તિ જોતાં જણાશે કે આમાં પંક્તિની મધ્યે 'વરલોયણે' અને 'મૃગલોયણે' ધ્રુવખંડો વારાફરતી આવે છે. પણ વિશેષ પૃથક્કરણથી જણાશે કે એ ધ્રુવખંડ દોહરાની એકી પંક્તિને અંતે આવે છે. જો કે ક્યાંક માત્રાઓ વધે છે. પણ "વચન ધકેકા મૂલુ નહી" "ત્રિહુ ભુવને ચૂડામણિય" એ સ્પષ્ટ દોહરાનાં એકી ચરણો છે. અને ધ્રુવ પછીનો ભાગ તો તરત ઓળખાય એવી દોહરાની બેકી પંક્તિઓ છે. આ પછીના પ્રકરણમાં એવા કેટલાય દાખલા આવશે જેમાં દોહરાનાં ચરણોને ધ્રુવખંડ લગાડી જુદા-જુદા પ્રકારની દેશીઓ કરેલી હોય. પણ આ ધ્રુવખંડમાં એક વિશેષતા છે તે એ કે આપણે આગળ જોઈશું તેમ દોહરા સાથે લગાડેલા બેવડા ધ્રુવખંડોમાં એક એકી સાથે અને બીજો બેકી પંક્તિ સાથે આવે છે, તેને બદલે અહીં દોહરાની માત્ર એકી પંક્તિએ બન્ને ધ્રુવખંડો વારાફરતી આવે છે.

બીજા જૈન રાસા જોતાં પ્રથમ આવી પરંપરા હશે એમ જણાય છે. પ્રસિદ્ધ 'માલંતડે'ની દેશી જેનું દૃષ્ટાન્ત આ જ પ્રકરણમાં બેવડી ધ્રુવખંડોના દૃષ્ટાન્ત તરીકે આપવાનો છું, તે પણ કોઈ સમયે ઉપર જેવી જ દોહરાની એકી પંક્તિને અંતે જ આવતી હશે એમ કેટલાક દાખલાથી જણાય છે. જૈન ગુર્જર કવિઓ ૧,૫૮ અને ૧,૮૪ ઉપર માલંતડેની દેશી છે તેમાં આ ધ્રુવખંડ દોહરાની એકી પંક્તિએ જ આવે છે. આ બીજો દાખલો લાવણ્યસમયના દેવરાજ વચ્છરાજ ચોપાઈમાંથી આપેલો છે, જે કાવ્ય આનંદકાવ્યમહોદધિ મૌક્તિક ૩ જામાં (પૃ. ૨૫૩) છાપેલું છે. એ આખી દેશીમાં 'માલ્હંતડે' દોહરાના એકી ચરણ પછી આવે છે, અને બેકી ચરણને ધ્રુવ નથી :

> એ દવિ સવિ હું નમી કરીએ, માલ્હંતડે લક્ષ્મીસાગરસૂરિ;
> દમ કહે બે કર જોડિ.
> અધિક ઓછું બોલતાં એ, માલ્હંતડે લક્ષ્મીસાગરસૂરિ;
> કુણે મ દેજ્યો ખોડિ. ૫

અહીં મૂળ કડી દોહરાની છે, અને તેમાં એકી ચરણને અંતે માલ્હંતડે લક્ષ્મીસાગરસૂરિ એટલો ધ્રુવખંડ આવે છે. બેવડી ધ્રુવના દાખલાની કૃતિ પણ પ્રાચીન ગુર્જર કાવ્યસંગ્રહમાંના રાસમાંથી મળે છે જે સં. ૧૩૬૦ આસપાસનો મનાય છે (આપણા કવિઓ ખંડ ૧. પૃ. ૧૬૭) રાસ અધૂરો

હોવાથી આપણને આ બેવડી ધ્રુવનો માત્ર એકેક જ પ્રયોગ થયેલો મળી આવે છે, રાસને અંતે:

> દિઠ પીયાણું વેગિ તહિં હરીયાલા સૂડા રે,
> સુરવાહે સંપત્ત મનીલા સૂડા રે.

પ્રાચીન ગૂર્જરકાવ્યસંગ્રહ છેલ્લું પાનું પૃ. ૩૦

મૂળમાં આ એક પંક્તિ તરીકે છપાઈ છે. ધ્રુવ બાદ કરતાં દોહરાનું પિંડ સ્પષ્ટ દેખાય છે.

આગળ કહી ગયો તે માલ્હંતડે ધ્રુવનું જૂનામાં જૂનું દૃષ્ટાન્ત સમરારાસુમાં મળે છે જે સં. ૧૩૭૧ની આસપાસનો મનાય છે (આપણા કવિઓ ખંડ ૧, ૨૧૧) પ્રથમ, હું પુસ્તકમાં છે તે પ્રમાણે પંક્તિએ પંક્તિ ઉતારું છું:

નવમી ભાષા:

> સંઘવાચ્છલુ કરી ચીરિ ભલે માલ્હંતડે પૂજિય દરિસણ પાય ।
> સુણિ સુંદરે પૂજિય દરિસણ પાય ।
> સોરઠદેસ સંધુ સંચરિઉ મા° ચઉડે રયણિ વિહાઇ ॥ ૧ ॥
> આદિભક્તુ અમરેલીયહ માલ્હં° આવિઉ દેસલજાઉ ।
> અલવેસરુ અલ જવિ મિલએ માલ્હં° મંડલિકુ સોરઠરાઉ ॥ ૨ ॥
> ઠામિ ઠામિ ઉચ્છવ હુઅઇ માલ્હં° ગઢિ જૂનઇ સંપત્તુ ।
> મહિપાલદેઉ રાઉલુ આવએ માલ્હં° સામુહઉ સંઘ અણુરત્તુ ॥ ૩ ॥
> મહિપુ સમરુ બિઉ મિલિય સોહઇ મલ્હં° ઇંદુ કિરિ અનઇ ગોવિંદુ ।
> તેજિ અગંજિઉ તેજલપુરે મા° પૂરિઉ સંઘઆણુંદુ । સુણિ° ॥ ૪ ॥
> વઉણથલી ચેત્ર પ્રવાડિ કરે માલ્હં° તલહટીય ગઢમાહિ ।
> ઊજિલ ઊપરિ ચાલિયા એ માલ્હં° ચઉવિહ સંઘહમાહિ । સુણિ°।
> દામોદરુ હરિ પંચમઉ માલ્હં° કાલમેઘો ક્ષેત્રપાલુ । સુણિ° ।
> સુવનરેહા નદી તહિં વહએ માલ્હં° તરુ વરતણઉ ઝમાલુ ॥ ૫ ॥

પ્રાચીન ગૂર્જરકાવ્યસંગ્રહ પૃ. ૩૪-૩૫

અલબત ઉપરના અવતરણમાં દરેક પંક્તિને અંતે ધ્રુવખંડ નથી. કોઈ-કોઈ કડીમાં છે કોઈ કોઈમાં નથી, એ લહિયાની ભૂલ જણાય છે. જૈન ગૂર્જર કવિઓમાં અનેક દેશીઓમાં આ ધ્રુવો બેવડી ધ્રુવો તરીકે આવે છે, જેમકે જૈન ગુર્જરકવિઓ ખંડ ૧, પૃ. ૧૮૯ પૃ. ૨૦૭ વગેરે.

ઉપર કહ્યાં તે એટલે કે પેથડરાસમાં સમરારાસુમાં અને અન્ય રાસોમાં પણ દોહરાના એક વિશિષ્ટ પ્રકારનો પાઠ આવે છે:

પઢઈ ભાટ સંઘપતિ નિસુણી પેથડ પુણ્યપવિત્ત
ચંડસીહધરિ અવતરીઉ ગુરુદેવે ગુરુદેવે ગુરુદેવે સુય સત્ત
થાપીઉ ડૂંગર પણુ તિલઉ ફૂલપગર તે ચંગ
પાઉલ નાચઈ રંગભર ગાયંતી એ ગાયંતી એ ગાયંતી મનહ સરંગ ॥૪૪॥

પ્રાચીન ગૂર્જર કાવ્ય સંગ્રહ એપેન્ડિક્સ પૃ. ૨૭

આ શુદ્ધ દોહરો જ છે. તેના પઠનમાં વિશેષતા એટલી જ છે કે તેના છેલ્લા ચરણના પઠનમાં આરંભનો આશરે ચાર અક્ષરનો શબ્દ ત્રણ વાર લલકારાય છે. શબ્દ ચાર અક્ષરથી ટૂંકો હોય તો અંદર એ ઉમેરાય છે. ચારથી વધારે અક્ષરવાળો તિસસયરે પણ આ ત્રિરુક્તિમાં આવે છે,– તેમાં લઘુઓ વધારે છે, એટલે એ લાંબો નહિ પડતો હોય. 'અહિણવ'માં લઘુઓ વધારે છે, એટલે એમાં પણ એ ઉમેરીને એને લલકાર્યો છે. અત્યારે પણ દૂહા લલકારવામાં એમ શબ્દો બેત્રણ વાર લલકારાય છે. આને દેશીની કોઈ ખાસ પદ્ધતિ ગણવાની જરૂર નથી, પણ એ વખતે દૂહા લલકારાતા એનું આ એક અચૂક પ્રમાણ છે.

પ્રકરણ ૧૦

ચોપાઇ અને રોળાની દેશીઓ

આપણે ગયા પ્રકરણમાં, દેશીઓ જાતિઓમાંથી કેવી રીતે નિષ્પન્ન થાય છે, દેશીઓને જાતિઓ સાથે કેવી જાતના સંબંધ હોય છે તે જોયું. એ પ્રકરણમાં આપેલાં થોડાં દૃષ્ટાન્તો ઉપરથી પ્રતીત થયું હશે, અને વિશેષ આ પ્રકરણમાં થશે કે એક જાતિમાંથી અનેક રીતે દેશીઓ થઈ શકે છે. અનાવૃત્ત સંધિ અક્ષરમેળવૃત્તોમાં અને જાતિઓમાં પણ અનેક રીતે નવા છંદો થઈ શકે છે, પણ તેના કરતાં અનેકગણી રીતે એક જાતિમાંથી અનેક દેશીઓ થઈ શકે છે. અને આપણા પ્રાચીન કવિઓને આ દેશીઓનો એટલો બધો અભ્યાસ હતો કે તેઓ બહુ સહેલાઈથી નવી નવી દેશીઓ રચી શકતા. એ બધી દેશીઓનું પિંગળદૃષ્ટિએ પૃથક્કરણ અને જાતિ સાથેનું તેનું અનુસંધાન કરવા તો એક આખો દેશીઓનો કોષ જોઈએ. એ પ્રયત્નને પણ સ્થાન છે અને એ થાય તો અનેક રીતે ઉપકારક થાય એમ હું માનું છું. જો કે પિંગલદૃષ્ટિએ એનું પૃથક્કરણ* થતું હોય તો સાથેસાથે સંગીતદૃષ્ટિએ પણ એ થાય એ આવશ્યક છે, કારણકે દેશીઓ માત્ર પિંગલની રચના નથી, સાથેસાથે સંગીતની પણ છે. પણ આવું કામ આ પુસ્તકની મર્યાદામાં આવી શકે નહિ, અને આણવાની જરૂર પણ નથી. અહીં તો ભિન્નભિન્ન દેશીઓ મુખ્યમુખ્ય કઈકઈ રીતે જાતિમાંથી નિષ્પન્ન થાય છે, એ નિષ્પત્તિની મુખ્યમુખ્ય ભંગીઓ કઈકઈ છે એ જ આપણા અભ્યાસનો વિષય છે.

---

* સદ્‌ગત મોહનલાલ દલીચંદ દેસાઈએ જૈન સાહિત્ય પૂરતું આ કામ આરંભ્યું હતું અને તે લગભગ પૂરું થયું છે.

આ અભ્યાસને માટે પણ હું, અત્યાર સુધી જાતિઓ સંબંધી લીધેલો ક્રમ જ લઈશ. જાતિના પ્રકરણમાં (પ્ર. ૭ મું) આપણે પ્રથમ સેાળ માત્રાની ચતુષ્કલસંધિ રચનાઓ, પછી ૨૪ માત્રાની અને પછી ૩૨ માત્રાની રચનાઓ લીધી હતી તેમ લઈશું. અને તે પછી નિકલ પંચકલ અને સપ્તકલ રચનાઓ લઈશું. આપણે ગયા પ્રકરણમાં જોયું કે બધી દેશીઓ સમદલ કે સમચરણ હોતી નથી. દેશીઓ ગેય હોવાથી સંગીતની આવશ્યકતા પ્રમાણે તેનાં ચરણોની સંખ્યા ત્રણ કે પાંચ ક્વચિત્ એથી વધારે પણ હોય છે, અને તેનાં બધાં ચરણોના સંધિઓના આવર્તનોની સંખ્યા પણ સરખી હોતી નથી. એવી બધી સમઅસમ રચનાઓ આપણે વિષયનિરૂપણની સગવડ પ્રમાણે તેની મૂળ જાતિના અનુસંધાનમાં જોઈશું. અક્ષરમેળવૃત્તોમાં થાય છે તેવું સમવિષમનું ભિન્ન નિરૂપણ અહીં આવશ્યક નથી. જો કે તેમ છતાં, કેટલીક મિશ્ર રચનાઓ આપણે અલગ વિચારવાની રહેશે.

જેમ સંસ્કૃત પ્રબન્ધોમાં આઠ અક્ષરના ચરણવાળો અનુષ્ટુપ અને ૧૧ અક્ષરના ચરણવાળી ત્રિષ્ટુપ રચનાઓ એ જ સૌથી ટૂંકા છંદ છે, અને એ જ સૌથી વધારે વપરાયેલી છે, જો કે પિંગલકારોએ અને કોઈ કોઈ કવિઓએ કૌતુક ખાતર તેથી ટૂંકી રચનાઓ કરી છે, તેમ જાતિ અને દેશીબદ્ધ પ્રબન્ધોમાં આ ષેાડશી રચનાઓ જ સૌથી ટૂંકી અને વ્યાપક છે. એનાથી ટૂંકી કોઈ રચનાઓ મળતી નથી. વળી સંસ્કૃત પ્રબન્ધોમાં જેમ ઇંદ્રવજ્રા અને ઉપેન્દ્રવજ્રા કરતાં બન્નેનો મિશ્ર છન્દ ઉપજાતિ વધારે વપરાયો છે તેમ આ ષેાડશી રચનાઓમાં પણ દાગાન્ત ચરણાકુળ લગાન્ત જેકરી અને ગાલાન્ત ચેાપાઈ કરતાં ત્રણેની મિશ્ર રચના જ વધારે વપરાઈ છે. દલપતરામે આ મિશ્ર રચનાને પણ ચેાપાઈ નામ આપ્યું છે તે આપણે જાતિના પ્રકરણમાં જોઈ ગયા. આ રચના આખા ગુજરાતી સાહિત્યમાં એટલી બધી પથરાયેલ છે અને અત્યારે પણ એટલી પરિચિત છે કે તેના દાખલા આપવાની હું જરૂર જોતો નથી.

સામાન્ય રીતે ક્યાંઈ આ ચેાપાઈથી ટૂંકી રચના પ્રાચીન ગુજરાતી સાહિત્યમાં વપરાઈ નથી. એકબે જરા ટૂંકી રચનાઓ મળે છે પણ તે ચેાપાઈની જ દેશીઓ છે, માત્ર અંત્ય સંધિના ખંડનથી થોડી ટુંકાઈ છે. આના દાખલા જૈન કૃતિઓમાં મળે છે. તેમાંના એક પ્રકારને ઊલાલો કહેલ છે:

ઢાલ ઊલાલુ

જીભ સરિ સમુખિ હોઈ
કોડિ વરસ કવિ જોઈ ૧
તુ લવલેશ ન જાણુઈ
મૂરખ શિષ્ય વખાણાઈ ૨
મંત્રિ પેથ ઈસ બોલઇ
અવર ન કોઈ તુમ્હ તોલઇ ૩
તૂં માયા તૂંઅ તાત
કહૂંઅ કિસિ પરિ વાત ૪

જૈન ગૂર્જર કવિઓ ૧, પૃ. ૫૭

બીજું દૃષ્ટાન્ત:

ઢાલ ઊલાલાનું—રાગ દેશાખ

એક કહઇ મઝ આપુ
સંઘમાહિ ધુરિ થાપું.
એહવાં કાજ જુ કીજઇ
નરભવ લાહુ અ લીજઇ ૭૯
તંબોલ મડિ પ્રમુક્ખ
દેતાં ઉપજઇ સુક્ખ
આપઇ ચૂનડી સાર
ઊપરિ ઘાટ ઉદાર ૮૦

જૈન ઐતિહાસિક ગુર્જરકાવ્યસંચય પૃ. ૧૪૨

પહેલું દૃષ્ટાન્ત પેથાનું છે જેને ૧૬ મા શતકના પ્રારંભની આસપાસનો જણાવ્યો છે. બીજું દૃષ્ટાન્ત શ્રીસોમવિમલસૂરિરાસમાંથી છે જે સં. ૧૬૧૯ માં લખાયો છે. બન્ને દૃષ્ટાન્તોનો પાઠ કરતાં તેની ઉત્થાપનિકા દાદા દાદા દાદા
ગાલ

એમ જણાશે. અર્થાત્ આમાં ચોપાઈનો આખો અંત્ય સાંધિ અનક્ષર રહેલો છે. આને ચોપાઈની જ દેશી ગણવી જોઈએ. બીજી આવી દેશી પણ આ જ માપની છે પણ તેમાં થોડો ફેર છે. આ દેશી બે જુદેજુદે નામે ઓળખાતી જણાય છે. એનું એક દૃષ્ટાન્ત એ જ રાસમાંથી મળે છે:

આંદોલાનું—ઢાલ રાગ કેદારૂ

તપ જપ સયમ સાર
પંચ મહાવય ધાર
ગુણ મણિ આગરુ એ
વિદ્યા સાગ એ   ૨૫

એજ પૃ. ૧૪૭

પંદરમા શતકના સેામસુંદરનેા આંદોલ આવેા જ છે :

થાઇ થુમણિ થેાર
દેાલઇ દીહર દેાર
કંચણ ચૂડી એ
રણકઇ રૂયડી એ
દેઉર ઉરવરિ હાર
વઉલસિરી સુકુમાર.
નવનવ ભંગી એ
કુસુમચી અંગી એ

આપણા કવિઓ પૃ. ૩૩૪

આમાં પ્રથમ બે પંક્તિઓ દાદા દાદા ગાલ છે, પણ તે પછીની બીજી બે પંક્તિઓ દાદા દાદા એ, એ પ્રમાણે છે. અહીં 'એ'નું સ્થાન છંદમાં નિયત છે, એટલેા જ એની અને આગળ આપેલા ઉલ્લાલાની વચ્ચે ફરક છે. વળી એ પણ નેાંધવા જેવું છે કે આ જ આંદોલ રચના સં. ૧૪૯૯ના શ્રી દેવરત્નસૂરિ ફાગમાં આંદોલ અને અઢૈઉ બન્ને નામે આવે છે :

આંદોલા

સાસણિ જય જય કાર
ભટ્ટ કરઇ કઇ વાર,
એ સંઘ ચીવંરુ એ
દીજઇ અતિ વંરુ એ

જૈન ઐતિહાસિક ગુર્જરકાવ્યસંચય પૃ. ૧૫૬

અને આ મજકુરની આગળ તેની નજીક જ :

અઢૈઉ

ધણ ગુણ આગમ ચ પ
ધ્યાન સુગણ કલાપ

સીસંગ રચવરુ એ
નાયક જય કરુ એ

એજન પૃ. ૧૫૫

અને એ જ રાસમાં આગળ પૃ. ૧૫૦, ૫૧, ૫૨ ઉપર પણ આ અડેકિ રચના છે, એટલે લહિયાની ભૂલ હોવાનો અહીં સંભવ નથી. સાથેસાથે એ પણ નોંધવું જોઈએ કે એક પ્રકારની ત્રિપદીને પણ અડેકાં કહેલાં છે, જે આનાથી ભિન્ન રચના છે. અને ઉલ્લાલાના નામની પણ અનેક રચનાઓ છે, કુસુમશ્રીરાસમાં ઉલ્લાલાની દેશી છે તે શુદ્ધ ચોપાઈ છે. (આ કા. મ. ૧, ૫૪) અને તેથી પણ વધારે લાંબી રચનાઓ પણ છે. (જૈ. ગૂ. ક. ૧, પૃ. ૨૦૨ તથા પૃ. ૨૨૬.) નામોનો ગોટાળો, અવ્યવસ્થા, પિંગલના ઇતિહાસમાં કંઈ નવી નથી પહેલેથી ચાલતી આવી છે. માટે જ પહેલા પ્રકરણમાં કહ્યું તેમ નામનું મહત્ત્વ ન રાખતાં રચનાની બાંધણી ઉપર લક્ષ રાખવું એ જ આપણા અભ્યાસને આવશ્યક તેમ જ ફળદાયી છે.

આ ઉલાલો અને આંદોલ બન્ને રચનાઓનો વપરાશ ધીમેધીમે ઘટતી જાય છે, જૈનેતર કવિઓમાં મેં તે વિરલ જોઈ છે. દાખલા તરીકે, નરસિંહની ચાતુરીછત્રીશીમાં ઢાળના મુખબંધ તરીકે આ ટૂંકી રચના આવે છે:

ચાતુરી ૫ મી—રાગ દેશાખ—ઢાળ બીજો
વિલસીને ચાલી છ; રતિરસ મહાલીછ.

પછી ચાર પંક્તિનો ઢાળ આવે છે. તે પછી વળી:

અર્ધ મિચેલે નયણીછ; ખંડિત વયણીછ.

એ રીતે છઠ્ઠી ચાતુરીમાં

આજની રજનીછ; સાંભળ સજનીછ

અને તે પછી ફરી ઢાળ પછી:

સહિયર સમાણીછ; રજની વિહાણીછ.

નરસિંહ મહેતાકૃત કાવ્યસંગ્રહ પૃ. ૧૨૦–૨૧

ઉપરની એકારાન્ત આંદોલાની પંક્તિ સાથે આ બરાબર મળી રહે છે. આંદોલામાં એ છે અહીં છ છે, એટલો જ ફેર છે. પણ આવી ટૂંકી દેશીઓ ઝાઝી દેખાતી નથી.

તોટકછંદની ચાલ પણ ચોપાઈની જ દેશીઓ છે. તેમાં કોઈ જગાએ શુદ્ધ તોટકની પંક્તિઓ આવે છે. જેમ કે

પુરુષોત્તમ પંકજ નેત્ર નમો
પરિપૂરણ બ્રહ્મ પવિત્ર નમો
રવિકોટિકલાવર રૂપ નમો
ભગવાન સુરાસુર ભૂપ નમો

બૃ. કા. દો. ૧, ૫૫૧

અહીં લલગાનાં બરાબર ચચ્ચાર આવર્તનો આવે છે. છતાં આ દેશીની પેઠે ગવાતું હશે. તેના મથાળા પર "રાગરામગ્રી અથવા છંદ તોટકની દેશી" એમ લખેલું છે. અને તે સોવસા તો દાદરા તાલમાં ગવાતું હશે. મેં ગયા પ્રકરણમાં કહ્યું છે કે ચોપાઈ ચતુષ્કલ રચના હોવા છતાં દેશી તરીકે એ ત્રિતાલી ચોપાઈ તરીકે જ ગવાતું જે દાદરા તાલની ગેયરચના છે. તેમજ આ તોટકની ચાલ પણ દાદરામાં જ ગવાતી હશે. એની થોડી પંક્તિઓ નીચે ઉતારું છું તેનું ચતુષ્કલ રચના તરીકે અને દાદરામાં એ બન્ને રીતે પઠન કરતાં ખાતરી થશે કે એ દાદરામાં જ વધારે સારી રીતે ગાઈ શકાય છે. અને તે સાથે એ પણ જણાશે કે રચનાની પાછળ તોટકનું સતત અનુસંધાન પણ છે ખરું:

ભણે ઈન્દ્ર મુનીંદ્ર ઉપેન્દ્ર નમો,
કરુણાવર શ્રી હરિચંદ નમો;
સચ્ચિદાનંદ શ્રી અવિનાશી નમો
કમળાવર વૈકુંઠવાસી નમો ૩

પરમેશ્વર પન્નગશાયી નમો,
સચરાચર સંપદદાયી નમો;
શિર ચરણ કરાંબુજ સહસ્ર નમો
પરિધાન પીતાંબર વસ્ત્ર નમો ૫

નિરાકાર નિરંજન દેવ નમો
શિવશંકર શાયક શેવ નમો
શરણાંગત વત્સલ નાથ નમો
નિજ ભક્ત તણા સદા તાત નમો ૯

એજન

કેટલીક પંક્તિઓ એની મેળે દાદરામાં સરી પડે છે. મેં તોટકની ચાલોની દેશી દાદરામાં સાંભળી છે, અને તે ઘણી જ શોભે છે. એક રીતે તોટક દાદરામાં ગવાવાને ખાસ લાયક છે. કારણકે તેમાં ત્રણત્રણ અક્ષરે:

(લલગા)ના સંધિઓ આવે છે અને તેને દાદાદા પટ્કલમાં બેસારવા સહેલા છે. અલબત તેમાં લઘુને ગુરુ કરવો પડે છે પણ તેમ તો મનહરમાં પણ કરવું પડે છે, અને દેશીના ગાનમાં એ ઉચ્ચારનું એટલું અપસરણ કર્ણ-કઠોર નથી લાગતું. દાદરામાં ગવાતાં ચોપાઇની પેઠે જ તેના પહેલા બે અક્ષરો છોડીને તાલ શરૂ થાય છે અને તેથી, મેં આગળ બતાવ્યું તેમ પંક્તિયુગલો રેણાઈ જાય છે તે સુંદર દેખાય છે, જેમકે

ભણે] ઇન્દ્ર મુ;નીંદ્ર ઉ;પેન્દ્ર ન;મો
દાદા દાદા દા દાદાદા દા દાદાદા
કરુ;] ણાવર; શ્રીહરિ;ચંદ ન;મો
દાદા દાદાદા દાદાદા દાદાદા દા
સચ્ચિ;] દાનંદ; શ્રી અવિ;નાશી ન;મો
દાદા દા દાદા દા દા દા દાદા દાં દા
કમ;] ળાવર; વૈકુંઠ,વાસી ન;મો
દાદા દાદાદા દાદાદા દાદા દા દા

આ જ પ્રહ્લાદાખ્યાનમાં આવતી રાગ ગોડી ગુજરી પણ તોટકની જ ચાલ છે :

રાગ ગોડી ગુજરી

વર] આપી વ;ળ્યા ચતુ;રાનન; જો
પછે;] ભૂપતું; ફૂલ્યું; તનમન; જો
પામ્યો;] વાંછિત; વસ્તુ પ;દારથ; જો
ભણે;] મન થ;યા કૃ;તા રથ; જો

આ પણ દાદરાની રચના જ છે. ખાસ કરીને ત્રીજી પંક્તિ દાદરામાં જ બેસશે, શુદ્ધ તોટકમાં નહિ બેસે. 'ફૂલ્યું' એ બે અક્ષરોનું આખું પટ્કલ બને છે ફૂલ્યું-એમ. એ જ પ્રમાણે ચોથી પંક્તિમાં 'કૃતા'નું પણ પટ્કલ કરવું પડે છે જે કર્ણકટુ લાગે છે.

ઉપર જેમ 'નમો' 'જો' વગેરે અંત્ય સંધિમાં આવે છે તેમ ચોપાઈમાં 'રે' આવે છે. પણ તોટકની અને ચોપાઈના રચનાની બાંધણીના ફેરને લીધે ચોપાઈમાં આ 'રે'ના વિશિષ્ટ અસર છે. તોટકમાં અંત્ય સંધિ લલગા છે એટલે તેમાં નમો અને જો આવતાં લઘુગુરુને એ સંધિમાં સ્વાભાવિક સ્થાન મળી રહે છે. ચોપાઈમાં રે ને એવું સ્થાન મળતું નથી. ચોપાઈની

ઉત્થાપનિકા દાદા દાદા દાદા ગાલ આ પ્રમાણે છે. તેમાં રે જો લઘુની જગાએ આવે તો દાદા દાદા દાદા ગારે એમ થઈને ચરણાકુળ થઈ રહે. અર્થાત્ આ રચના ચતુષ્કલ હોઈ શકે. પણ આવું ક્વચિત્ જ બને છે. ઘણે ભાગે રે કે જો ગાલમાં ઉમેરાય છે. અર્થાત્ દાદા દાદા દાદા ગાલ રે એમ બને છે. આમ થયા પછી પણ જો તેને ચતુષ્કલ રાખવી હોય તો ગાલરે નો ઉચ્ચાર લલરે કરવો પડે, જે મધુર લાગતો નથી. એટલે જ્યારે ચોપાઈના ગાલ ઉપરાંત રે આવે ત્યારે એ રચના ઘણે ભાગે ષટ્કલ બની હોય છે. આપણી દેશીઓમાં દાદરો તાલ એટલો વ્યાપક છે કે આવી રચનાઓ ષટ્કલ છે એવા પૂર્વતર્કથી આરંભ કરીએ તો ભૂલ થવાનો સંભવ નહિ જેવો રહે. તેમાં પણ ચોપાઈ એક દેશી તરીકે દાદરામાં જ ગવાય છે, વિદ્યાર્થીઓ પણ શાળામાં ચોપાઈ જાતિ પણ દાદરામાં ગાય છે ત્યારે આ પૂર્વતર્ક બહુ સબળ બને છે. એક દાખલો અશોકરોહિણીરાસમાંથી નીચે ઉતારું છું:

ઢાલ

સુણ મેરી સજની રજની ન જાવેરે, એ દેશી

હવે મઘવા નૃપ કરે સજાઈ રે
આખર પુત્રી તેહ પરાઈ રે
જનકતણું ઘેર જિમતિમ સોહે રે
પોતાનું ઘર ભરતાં જોસે રે ૧
પ્રાહી એહવો લોકઊખાણો રે
પુત્રી પરિકર અને અજા દુઝાણો રે
ધેંસિ સીરામણી બદામનો દાણો રે
આડંબર બહુ કાંસાભાણો રે ૨

આ. કા. મ. ૧, ૬૯૫

આમાં "હવે મઘવા નૃપ કરે સજાઈ" "આખર પુત્રી તેહ પરાઈ" એ શુદ્ધ ગાલાન્ત ચોપાઈ છે. "જનકતણું ઘેર જિમતિમ સોહે" એ શુદ્ધ ચરણાકુલ ૧૬ માત્રાની પંક્તિ છે. અક્ષરોથી જ પૂરી સોળ માત્રા થતાં એ ચતુષ્કલોમાં રેનો સમાસ થઈ શકે નહિ. અર્થાત્ આ રચના દાદરામાં જ ગવાતી હોવી જોઈએ અને એવા રીતે ગાતાં રે બરાબર બંધ બેસી રહે છે. કોઈ વાર આ 'રે'થી પણ વધારે માત્રાવાળો શબ્દ ચોપાઈમાં આવે છે. અને ત્યારે તો એનું ગાન ચતુષ્કલ રહેવાનો બિલકુલ સંભવ ન

જ રહે. જેમકે

રાગ ચોપાઈ

બોલ્યા નરહરિ મુખ વાત સાધુ
મેં તો નાશ કર્યો તુજ તાત સાધુ
તોએ તુંને ન આવ્યો અભાવ સાધુ
એવો સુંદર તારે સ્વભાવ સાધુ ૩
તારી ધીરજને ધન્ય ધન્ય સાધુ
તારા પૂર્વજન્મનું છે પુણ્ય સાધુ
તુંને આપું અમે વરદાન સાધુ
હું તો તું ઉપર થયો તુષ્ટમાન સાધુ ૪

પ્રહ્લાદાખ્યાન, બૃ. કા. દો. ૧, ૫૯૯

ધ્રુવશબ્દ સાધુ બાદ કરતાં કોઈ કોઈ પંક્તિ શુદ્ધ અને કોઈ જરા વિકૃત ચોપાઈની થઈ રહે છે. અર્થાત્ ત્યાં જ ચોપાઈના ચતુષ્કલ સંધિઓ પૂરા થઈ રહે છે 'સાધુ' નો સમાસ કરવા ચોપાઈને ષટ્કલ કરવી જ પડે, આ રીતેઃ

તારી] ધીરજ; ને ધન્ય; ધન્ય સા ; ધુ
દાલ દાદાદા દા દા દા દા દા દા દા
તારા;] પૂર્વ જ;ન્મનું છે; પૂણ્ય સાધુ
દા દા દા દા દા દા દા દા દા દા દા દા

આ દેશીનું નામ ચોપાઈ છે. અને ચોપાઈનાં ચતુષ્કલોમાં સાધુ શબ્દ સમાઈ શકતો નથી, એટલે ચોપાઈની દેશી ષટ્કલમાં ગવાતી એમ આ ઉપરથી સિદ્ધ થાય છે. આને ચોપાઈ કહેવામાં કશું ખોટું નથી. પણ ચોપાઈ ઉપરાંત આ તોટકની ચાલ છે.

અહીં આપણે શુદ્ધ ચોપાઈનું સ્વરૂપ દેશી રચનાની સોંસરું ક્યાંક-ક્યાંક જોઈ શકીએ છીએ. જૈનકવિઓની કૃતિમાં એ શુદ્ધ રૂપ વધારે સારું સચવાયેલું મળે છે. પણ પુરાણી આખ્યાન કવિઓ તો જાતિના વ્યવધાન વિના સીધા ગાનરચનામાં જ અક્ષરવિન્યાસ કરતા એટલે એમની રચનાઓમાં આટલી શુદ્ધ ચોપાઈની પંક્તિઓ વિરલ જ મળવાની. પ્રેમાનન્દના અભિમન્યુ આખ્યાનમાંથી થોડી પંક્તિ નીચે ઉતારું છું:

કડવું ૧૪ મું–રાગ દેશાખ
એવી વાત સર્વે વિચારી રે,
ગઈ નણંદી મંદિર નારી રે;

માતાને ઘેર ગયા મોરારિ રે,
ત્યારે ટોળે મળી સર્વે નારી રે 1

રે બાદ કરતાં આમાં બધી પંક્તિઓ શુદ્ધ ચોપાઈની અવશેષ નહિ રહે. ચોપાઈ અશુદ્ધ લાગશે, પણ આને દેશી તરીકે દાદરામાં ગાતાં રચના કોઈ જગાએ ખડબચડી નહિ લાગે. અને છતાં આ ચોપાઈની દેશી છે. એટલો ચોપાઈ સાથે તેનો સંબંધ જળવાઈ રહ્યો છે. આના વિશેષ દાખલાની જરૂર નથી. અને દેશી બનાવવાની આ પદ્ધતિ અતિપ્રસિદ્ધ છે એટલે એની વિશેષ ચર્ચાની જરૂર નથી. અહીં આ રચના કડવામાં વ્યાપક તરીકે વપરાયેલી છે. પણ તે જ મુખબન્ધ તરીકે પણ વપરાય છે. જેમકે ઓખહરણ કડવું ૪થું. બૃ. કા. દો. ૧,૩૫. ભાલણ પણ તેને મુખબંધ તરીકે વાપરે છે, જેમકે

કડવું ૧૫મું રાગ રામગ્રી

પંખી દીઠો કનકની પાંખ રે; ગ્રહેવા રાને મન થઈ ધાખ રે.

અહીં ચોપાઈને અંતે રે આવે છે તેવી જ રીતે જી પણ આવે છે. અને એ રચના જુદાજુદા રાગથી કડવાના મુખબંધ તરીકે લાંબા સમયથી વપરાતી આવી છે. કડવાબદ્ધ પ્રબન્ધના પિતા ગણાતા ભાલણે તેનો ઉપયોગ કર્યો છે. તેના નળાખ્યાનમાંથી પ્રથમ દૃષ્ટાન્તો ઉતારું છું:

કડવું ૧૨

રાગ રામગ્રી

નળ ન જાણે જુગનું વિનાણજી, પ્રેમે પાસા લીધા પ્રાણજી
ભે નળાખ્યાન પૃ. ૨૪

કડવું ૧૩

રાગ રામગ્રી

માનિની મનશું કરે વિચારજી, વિકળ થયો છે એ ભરતારજી
એજન પૃ. ૨૫

તેની જ કાદંબરીમાંથી:

કડવું ૩

રાગ રામગ્રી

તિહાર પછિ મહૂરતમાત્ર જી, છક વૃછંદલ તે વૃદ્ધગાત્ર જી
કાદંબરી પૃ. ૧૧

કડવું ૪

રાગ રામગ્રી

અતિ ઊંચુ. નિ શાખા મૂઠ જી વનકલિ ઢાંકી કોટર ગૂઢ જી

એજન પૃ. ૧૬

અહીં અખએ પંક્તિની જ કડીના મુખબંધ છે. અને પંક્તિઓમાંથી વધારાનો જી કાઢી નાંખતાં પછવાડે શુદ્ધ ચોપાઈ લગભગ સર્વત્ર રહે છે. આ જ રચના પ્રેમાનન્દે પણ મુખબંધ તરીકે વાપરી છે. ઓખાહરણનાં ઘણાં કડવાંમાં એ મુખબંધ તરીકે આવે છે. આપણે આગળ જોયું એમ પ્રેમાનન્દની દેશીઓમાં મૂળ જાતિની બાંધણી શુદ્ધ ભાગે જ સચવાઈ રહે છે. હું નીચે ૩૬મા કડવાનો મુખબંધ ઉતારું છું, જેમાં ચોપાઈની બાંધણી બહુ વિકૃત થઈ નથી :

કડવું ૩૬–રાગ સામેરી

આવ્યા જુદ્ધે તે શંકરરાયજી, સેવકની કરવા સહાયજી;
ભોળોનાથ ને શ્રી ભગવાનજી, દેખી રીઝ્યો અસુરરાજાનજી.

બૃ. કા. દો. ૧,૮૨

નળાખ્યાનમાં પણ આ રચનાના મુખબંધો છે, તે ઉતારવાની હું જરૂર જોતો નથી. અખએ અખેગીતામાં દરેક કડવાના પ્રારંભમાં ધન્યાશ્રી રાગમાં આ રચનાનો જ મુખબન્ધ આપેલ છે :

કડવું ૯ રાગ ધન્યાશ્રી

નરને ઊપજે દૃઢ વૈરાગજી, આરતકેરી મન વિષે આગજી
તેના ટળે દ્વૈપ ને રાગજી, નહિ આતુરતા કહેવા લાગજી.

અખાની વાણી પૃ. ૧૦

કડવું ૧૦ રાગ ધન્યાશ્રી

વિરહ વૈરાગે જેહનું મન તપે જી, તે ફેરે માંહે હરિ હરિ જપે જી;
સદ્ગુરુચરણે આપોપું અરપેજી, પરબ્રહ્મ રહે ને પોતે ખપે જી

એજન પૃ. ૧૧

વચલા કવિઓ ન લેતાં મધ્યકાલનો છેલ્લો કવિ દયારામ લઉં. તેના રસિકવલ્લભના મુખબંધમાં સર્વત્ર આ જ રચના છે :

પદ ૫ મું

ત્યાંથી હું હિમાલય ચઢિયો જી, શ્રી બદ્રિનાથપદ પડિયો જી
જે નરનારાયણ મહાધામ જી, તમેકુંડ ત્યહાં પૂરણ કામ જી
અલકનંદા ને ગંગા વ્યાસ જી, મજ્જન કીધું મન હુલ્લાસ જી
ત્યહાંથી કેદારેશ્વર દેવ જી, ગંગોત્રી ન્હાયો તતખેવ જી.

આ બધાં દૃષ્ટાન્તો સરખાવી જોતાં જણાશે કે મૂળ ચોપાઈની શુદ્ધ બાંધણી કોઈ કવિ વધારે ચીવટથી સાચવે છે, કોઈ તેની ઉપેક્ષા કરે છે. દયારામની છન્દની સફાઈ અહીં પણ જોવામાં આવે છે.

અહીં રે અને જી ચોપઈના અંતમાં મૂક્યા છે તેને બદલે મધ્યમાં રે મૂકીને દેશીની સુંદર રચનાઓ થાય છે. અંતનો રે કે જી ચોપાઈનાં ચતુષ્કલોની બહાર રહે છે, પણ રે મધ્યમાં આવે છે ત્યારે તે ચતુષ્કલનું અંગ બની રહે છે. નીચેનો દાખલો સ્વામીનારાયણ સંપ્રદાયના પ્રેમાનંદનો લઉં છું:

પદ ૫ મું રાગ ગરબી

શોભા શી કહું રે રૂડી
વરણન કરતાં જાય ચિત્ત બૂડી
હરિવર જોયા રે રંગમાં
હું તો રસિયાજીના અંગમાં ૧

પદ ૮ મું

ચરણ હરિનાં રે શોભે
જોઈ જોઈ મુનિમન મધુકર લોભે;
છબી અલૌકિક રે ન્યારી
સોળે ચિહ્નતણી બલિહારી ૧

બૃ. કા. દો. ૨, પૃ. ૮૦૨, ૮૦૩

અહીં આવતી બધી રચનાઓ એક જ પ્રકારની છે. પાઠ કરતાં તરત સમજાશે કે બધી જ ગાનામાં પણ ચતુષ્કલ છે. સમ પંક્તિ શુદ્ધ ચરણાકુળની છે:

સોળે, ચિહ્ન ત,ણી બલિ હારી,

અને વિષમ પંક્તિમાં ત્રીજા ચતુષ્કલમાં માત્ર એક રે ચાર માત્રાનો આવે છે. આ રેનું સ્થાન અને માત્રાઓ નિયત છે: એટલે

એ છંદનું અંગ બને છે. એક-નાની જ દેખાતી ભંગીથી દેશી કેટલી બધી ચમત્કારક બને છે તે આ દાખલા ઉપરથી તરત સમજાશે. અન્ય રચનાઓમાં આપણે આ જ ભંગીનો ઉપયોગ જુદેજુદે સ્વરૂપે જોઈશું.

કેવળ પ્રાસની ભિન્ન રચનાથી પણ કેટલીક દેશીઓ બને છે. આગળ આંદોલ અને ઝૂલણાનો ફરક માત્ર એ જ હતો તે આપણે જોઈ ગયા છીએ. નીચેની રચના પ્રાસના ભિન્ન વિનિયોગથી વિશિષ્ટતા પ્રાપ્ત કરે છે:

પદ ૨ જું

લોકડ,યાં દે,ખે છે, લાલ, આંખ્યો,માં ભર્યાં ગુ,લાલ
મુખ,ડાંની, ખાશી, ગાળ, આ તે, શું ક,ર્યું. લોકડિયાં૦ ૧

બૃ. કા. દો. ૨, ૭૬૭

અહીં પહેલી ત્રણ પંક્તિઓ એક સળંગ પ્રાસની છે, એ ત્રણેય અલ્પવિરામોથી બતાવ્યા પ્રમાણે ચોપાઈનાં ચતુષ્કલોની છે, અને છેલ્લી પંક્તિ ત્રણેયથી જુદી તરી આવે છે. તેને કોઈ સાથે પ્રાસ નથી. અને તે ઉપર બતાવ્યા પ્રમાણે દાદા દાદા ગા એ પ્રમાણે છે. અર્થાત્ ચોપાઈના ચતુષ્કલોનો બાકીનો ભાગ અનક્ષર રહ્યો છે. છેલ્લી પંક્તિ, આગળ આવી ગયેલા આંદોલથી પણ ટૂંકી છે.

આવી એક પ્રકારની પ્રાસની ભંગીથી જ ત્રિપદીઓ રચાઈ છે તે હવે લઈએ. તેના વિસ્તારથી, વૈચિત્ર્યથી, અને કડવામાં મુખબન્ધ તરીકેના તેના વિનયોગથી, તેનું વિશેષ મહત્ત્વ છે. આવી ત્રિપદી ભરતેશ્વરબાહુબલિરાસ જે ઉપલબ્ધ રાસોમાં પ્રાચીનતમ છે ત્યારથી મળે છે. આપણે તેમાંથી દાખલો લઈએ:

રિસહ જિ,ણેસર, પય પણ,મેવી, સરસતિ, સામિનિ, મનિ સમ,રેવી;
નમવિ નિ,રંતર, ગુરુ ચર,ણા ॥ ૧
ભરહ ન,રિંદહ, તણું ચ,રિત્તો, જં જુગી, વસહા,વલય વ,દીતા;
બાર વ,રિસ બાહુ, બંધ,વ,હ ૨

અલ્પવિરામોથી ચતુષ્કલો ભિન્ન કરી બતાવ્યાં છે તે ઉપરથી જણાશે કે પહેલી બે પ્રાસબદ્ધ પંક્તિઓ ચરણાકુળની છે. ત્રીજી પ્રાસ બહારની છે અને તેની ઉત્થાપનિકા

દાદા દાદા દાદા ગા

એ પ્રમાણે છે અર્થાત્ તેમાં છેલ્લા ચતુષ્કલના બે માત્રા અનક્ષર રહેલી છે. આ ચતુષ્કલને એથી પણ વધારે ખંડિત કરી દા। દાદા ગાલ

દોહરાના સમચરણ જેટલું અવશેષ રાખી એક નવી રચના આ જ ત્રિપદીની થયેલી છે. જેમકે

ઢાલ ત્રિપદીનું

સુવિહિત ખરતર ગચ્છ વિરાજઈ, રયણાયર જિમ ગુહિર ગાજઈ,
શ્રી જિનસાગર સૂરિ ૩૦
તાસુ પટ્ટિ ગુણ રૂપિંહિં સુંદર, ગિરુઆ ગણધર શ્રી જિનસુંદર
બુદ્ધિ કરઇ સુર સૂરિ ૩૧
જૈ. ગૂ. ક. ૧, ૧૧૭

આમાં એટલું વિશેષ છે કે પાસપાસેની બબ્બે કડીઓનાં ત્રીજાં પદો પ્રાસથી સાંધેલાં છે. આ પ્રાસને હું શોભાનો ગણું છું, કારણકે કડીઓના પઠનમાં આટલે દૂર પડેલા પ્રાસોના સંસ્કારો જોડાતા જાય એ મને શક્ય નથી લાગતું. આ જ ઢાલ આ પુસ્તકમાં પૃ. ૨૩૪મે આવે છે ત્યાં તેને “ઢાલ ધન્નારી ચઉપઈરી છહિલી” કહેલી છે. આ રચના વિશેષ કરીને જૈન કવિઓએ વાપરી છે પણ જૈનેતરમાં પણ એ મળી આવે છે. જનાર્દને ઉષાહરણમાં આ રચનાનો જરા જુદી ભંગીથી પ્રયોગ કર્યો છે :

કડવું ૧૫

જાગ્યુ કૂંઅર તહીં નિમેખઇ, જાદવકેરી જુગત ન દેખઇ,
પેખઇ પુર અસુર તણું એ.
પૂછી તેણિ એણિ પરિ બાલી, પદ્મિની નારીનઇ નિહાળી,
વાળી મન અતિ દ્રઢ કરીએ
પ્રાચીન ગુ. કાવ્ય. પૃ. ૮૨–૮૩

આમાં પહેલી બે પંક્તિઓ ભરતેશ્વરબાહુબલિરાસની ત્રિપદીજેવી જ છે. અને ત્રીજીનું પણ માપ એ ત્રિપદીની ત્રીજી જેટલું જ છે. દાદા દાદા દાદા $\frac{\text{એ}}{\text{ગા}}$. અંત્ય ચતુષ્કલમાં ગાની જગાએ સ્વરપૂરક એ આવે છે એટલું જ. પણ વિશેષ એ છે કે આ ત્રીજી પંક્તિના આદિ શબ્દે ઉપરની બે પંક્તિ સાથે મળતો આંતરપ્રાસ આવે છે. આ આંતરપ્રાસ એક ખાસ વિકાસનું બિન્દુ બનેલો છે. આ આંતરપ્રાસને બહુ જ મળતી એવી એક વીપ્સાની રચના છે :

ઢાલ રાગ સિંધૂઓ, ત્રિપદી

તિં બોલી મુજ નાહનો! કરીય વિછોહ ઉમાહનો!
ઉમાહનો, એમ કહી રૂઇ ઘણું એ ૬૭

ઇમ તે દેખી તે કૂકડો, રોવા લાગો બાપડો:
બાપડો આંસૂ આંખિ આણતો એ ૬૮

આ. કા. મ ૧, ૪૧૫

આમાં પહેલી બે પ્રાસબદ્ધ પંક્તિઓ દાદા દાદા દાદા ગા એ પ્રમાણે છે. અર્થાત્ એના છેલ્લા ચતુષ્કલમાં માત્ર એક ગુરુ જ છે. એ મહત્ત્વનો ફરક નથી. પણ પછી બીજી પંક્તિનો છેલ્લો પ્રાસવાળો શબ્દ ત્રીજી પ્રાસરહિત પંક્તિમાં આવર્તન પામી તેનો પહેલો શબ્દ બને છે. આ વીપ્સા પ્રાસની ગરજ સારે છે. કદાચ આ સ્થાનના આંતરપ્રાસની કલ્પના આ વીપ્સામાંથી આવી હોય, જો કે ત્યાં એથી ઊલટી પ્રક્રિયા પણ બનેલી સંભવિત છે. આ વીપ્સાવાળી પંક્તિ આગળની ત્રિપદીઓની પંક્તિ કરતાં વધારે લાંબી છે. અનેક પંક્તિઓના પાઠ પછી મને તેની ઉત્થાપનિકા નીચે પ્રમાણે જણાઈ છે:

ઉ] માહનો— એમ ક,હી રૂ, ઇ—, ઘણું, એ—,— —
દદા,દાદા, દા દા દા દા, દા દા, દાદા, દાદા,દા દા
બાપ,ડો..., આંસૂ, આંખિં, આ—, ણ,તો, એ—,– –
દા દા, દાદા, દા દા, દા દા, દા દા, દા દા, દાદા,દાદા

અહીં ત્રીજી પંક્તિ, લંબાઈમાં પહેલી બેના સરવાળા જેવડી થઈ રહે છે અને બીજી પણ ત્રિપદીઓમાં આપણે એમ જોઈએ છીએ. નીચેના દાખલામાં ત્રીજી પંક્તિમાં વીપ્સાને બદલે પ્રાસબદ્ધ શબ્દ છે, પણ બીજી બધી રીતે રચના સમાન છે:

ઢાળ—ત્રિપદી

પિયુવિણ આકુળવ્યાકુળી, અતિ દુઃખે તે પરજલી,
વળી વળી કહે તવ સા સુન્દરી એ ૧

કિહાં લજાઇ પેઠો રે, મુજ મૂકી કિહાં બેઠો રે;
પેહોને મુજ મનડું ચોરી કરી એ ૨

એજન પૃ. ૭૦

પહેલી બે તુકાન્ત પ્રાસબદ્ધ પંક્તિઓ દાદા દાદા દાદા ગા છે તે સહજમાં સમજાશે. બન્ને કડીમાં ત્રીજીની ઉત્થાપનિકા ઉપરના દૃષ્ટાન્ત પ્રમાણે જ છે:

પળી, વળી, કહે, તપ આ, સું—, ફરી, એ—, – –
દા દા, દા દા, દા દા, દા દા , દા દા, દાદા, દા દા , દા દા
પેઠો, ને–, મુજ મન, કું ચો, રી, –, ફરી, એ–, – –

અહીં પણ ત્રીજી પંક્તિ ઉપરની બે જેવડી છે. આ આંતરપ્રાસવાળી ત્રિપદીઓ જૈન કવિઓ ઘણી જગાએ લાંબી ઢાળ તરીકે વાપરે છે. જનેતર આખ્યાનકવિઓએ પણ ક્યાંક વ્યાપક તરીકે વાપરી છે, જેમકે, પ્રેમાનન્દે અભિમન્યુઆખ્યાનમાં કડવા ૪થામાં (બૃ. કા. દો. ૨, ૧૩૪). ભાલણ્‌-સુત ઉદ્ધવે રામાયણમાં પૃ. ૫૧૪માં કડવા ૨૦મામાં ત્રિપદીનો પ્રયોગ કર્યો છે ત્યાં તેને 'રગ ગોડી. ચાલ હામણી' કહેલ છે. આ હામણી કદાચ જૈનો જેને હવણી કહે છે એ હોય. તો એને આ રચના જૈન કવિઓ વિશેષ વાપરતા એનો એક પુરાવો ગણી શકાય. પ્રેમાનન્દે સુધન્વા-આખ્યાનમાં ૧૧ મું કડવું ત્રિપદીમાં લખેલું છે:

કડવું ૧૧મું—રાગ પરજિયો ત્રિપદબંધ

રોતો દેખી પ્રજાનો સાથ રે, પ્રભાવતી ઘસે છે હાથ રે
કેમ પેણામાં પડશો નાથ વિધાતાએ શૂં લખ્યું રે. ૧

વારે ચઢજો દેવ મોરાર રે, રુવે સુધન્વાની નાર રે
જાય ઘરમાં ને આવે બહાર ભૂલી જેમ મરઘલી રે ૨

બૃ. કા. દો. ૩, ૭૪

આમાં પહેલી બે તુકાન્ત પ્રાસવાળી પંક્તિમાં ચોપાઈની રચના પૂરી થયા પછી રે આવે છે, જે મેં આગળ બતાવ્યા પ્રમાણે દાદરા તાલનું ચિહ્ન છે. આખી રચના દાદરામાં ગાવાથી બરાબર બેસી રહે છે. આ પ્રમાણે.

રોતો] દેખી પ્ર; જાનો; સાથ;રે પ્રભા; વતીઘ;સે છે; હાથ; રે
દા દા દાદાદા દાદાદા; દાદાદા; દાદાદા દાદાદા; દાદાદા; દાદાદા; દા
કેમ;] પેણામાં; પડશો; નાથ વિ; ધાતા એ; શું લખ્યું; – – –; રે – – –
દાદા દા દા દા; દાદા દા; દાદા દા; દાદા દા; દા દા દા; દા દા દા; દાદાદા; દા

આ પ્રમાણે આ રચના દાદરામાં બરાબર બેસી રહે છે. આમાં પણ પહેલી બે પ્રાસબદ્ધ પંક્તિઓ જેટલા જ સંધિઓ તેની પછીની એક પંક્તિમાં આવે છે. પ્રાસની રચના આમાં ઘણી જ ખૂબીવાળી છે. મેં આ

રચના ગવાતી સાંભળી છે અને તે ઉપરથી કહી શકું છું કે પ્રાસનું સ્થાન પણ આમાં સંગીતના આરોહઅવરોહને માર્ગદર્શક ચિહ્નરૂપ છે. આવી જ રચના દેવીદાસે રુક્મિણીહરણમાં પ્રયોજી છે :

કડવું ૧૦મું-રાગ પરજીઓ

શ્રી શુકજી કહે રે ઉપાય, તમે સાંભળો પરીક્ષિતરાય;
અરે પછી રુક્મિણીને શું થાય, વિરહે થઈ વ્યાકુળી રે ૧
અરે સખિ એવું આલેચે મન, શે અહિં નાવ્યા જગજીવન;
શકે મારે પૂર્વે નહિ કંઈ પુણ્ય તો કયમ પામીએ રે ૨
અરે શકે વિપ્ર ન પહોંતો ઠામ, અરે દિન થોડા ને દૂર ગામ;
અરે હવે કયમ સરે મારું કામ વિધાતા શું કર્યું રે. ૪

બૃ કા. દો. ૬,૪૨૬

ઉપરની પ્રેમાનન્દની રચના સાથે સરખાવતાં ઘણો જ થોડો ફેર જણાશે. આ ગાવામાં 'અરે' ગદ્યની પેઠે બોલાય છે એટલે એને બાદ કરી નીચે ઉત્થાપનિકા આપુ છું :

શકે] વિપ્ર ન; પહોંતો; ઠા– –;મ દિન થોડા – ´ને દુર; ગા– –; મ
દાદા દાદા દા; દાદાદા; દાદાદા; દાદદા; દાદા દા; દાદાદા; દાદાદા; દા
હવે;] કયમ સ;રે મારુ; કામ વિ; ધાતા–; શું કર્યું; – – –; રે – –;–
દાદ.; દા દા દા ; દાદાદા; દાદા દા; દાદા દા; દ દાદા; દાદાદા; દાદાદા; દા

આ ત્રિપદીઓમાં ત્રીજી પંક્તિના સંધિઓ, ઉપરની બેના જેટલા થઈ રહે છે. નીચે એક દાખલો આપું છું તેમાં ત્રીજી પંક્તિ ઉપરની બે કરતાં પણ વધારે લાંબી થાય છે :

ઢાલ લાછલદે માત મલાર, એ દેશી (આ છે લાલવાળી)

રાગ મલ્હાર ૨૬ મી

હવેં અશોકચંદ્ર રાય, પ્રણમેં આવી પાય
આજ હો ! સારારે સીમાડા આવીને મિલેજી ૧

આ. કા. મ. ૧, ૨૯૧

હું તેની ઉત્થાપનિકા નીચે પ્રમાણે કરું છું :

હવેં અ,શોકચંદ્ર, રા—, ય—
દા દા, દાદા , દા દા, દા દા
પ્ર ણ મે, આવી, પા—, ય—

આ જ , હેા —, સારા , રે શી, માડા, આવી, નેઅમિ, લે-,છ- ,—
દા દા , દા દા, દા દા , દા દા, દ.દા, દા દા, ૧,-દાદા,દાદા, દાદા

અહીં "આજ હેા" એટલા અષ્ટકલને ગાવામાં સ્વતંત્ર પંક્તિ પણ ગણી શકાય, અને એમ કરીએ તેા ઉપરનીચે સરખી સંધિસંખ્યા થઇ રહે. અને એ વધારે ઉચિત લાગે છે.

આપણે અહીં ત્રિપદીએા જોઈએ છીએ, અને તેમાં ખાસ કરીને પ્રાસથી થયેલા તેના વિકાસને અભ્યાસ કરીએ છીએ તેા સાથેસાથે એ પણ જોવા જેવું છે કે કેટલીક ત્રિપદીએા તદ્દન પ્રાસવિનાની હેાય છે. આવી ત્રિપદીઓ મેં જૈન ગ્રન્થેામાં જ જોઈ છે, અન્યત્ર નહિ:

ઢાલ રાગ ગેાડી ત્રિપદી ૪૧

દેખી કૂકડેા સાર, મેાહી માનની માંન;
મૂકી મૂખી ઇમ ભણુંઇ એ. ૫૫

સુંદર દેખી પંખ, આંખિ અમી ભરી કરી;
ફરસતી પુંપુંઆલતી એ.

કહવા લાગી નારી, સુણી લહી કૂકડા;
જનમાંતર ર્યું વિરાધીઉ એ. ૫૭

આ. કા. મ. ૧, ૪૧૪

આમાં પ્રાસ નથી, પણ મને આમાં કેાઈ સંધિઓ પણ જણાતા નથી. એટલે આ પિંગલ બહારની રચના છે. આ પ્રકારની રચના મેં અન્ય મૌક્તિકામાં પણ જોઈ છે. પણ વધારે દૃષ્ટાન્તેા ઉતારવાની હું જરૂર જોતેા નથી.

મેં આગળ કહ્યું કે ત્રિપદીઓ જૈન કવિઓ વધારે વાપરે છે. જૈનેતર આખ્યાનકવિઓ કડવામાં વ્યાપક તરીકે તેનેા બહુ ઉપયેાગ કરતા નથી પણ કડવાના મુખબંધ તરીકેના તેના વપરાટની લાંબી પરંપરા છે. મુખબંધ તરીકે ભાલણે તેને વાપરી છે:

કડવું ર

વૈશંપાયન એમ ઓચરે, જન્મેજય શ્રવણે ધરે,
વિસ્તરે વાણીએ ગુણ પાંડવતણા રે

કડવું ૬

રાજા વણી એમ વદે, દુઃખ ઘણું આણી હૃદે
સ્વામી હું ઘૂત રમીને હારીઓ રે

એ નળાખ્યાન પૃ. ૨-૬

બન્ને ત્રિપદીઓ છે. પહેલીમાં ત્રીજી પંક્તિમાં આંતરપ્રાસ છે બીજીમાં નથી.

કડવું ૨ રાગ આસાઉરી

કવિ સંક્ષેપિ કથા કહું, ઉપમા કેટલીએક ગ્રહું,
જે લહું બુદ્ધિ પ્રમાણે માહરી રે.

કાદંબરી પૃ. ૨

કડવું ૭૨ રાગ આસાઉરી

તેનિ કામિ ઉપાયુ સ્વેદ રે. સ્તભિ ઊરુ ગતિ ભેદ રે.
વેદના વિરહ તણી વપુનિ થઈ રે

એજન પૃ ૧૩૧

ત્રીજી પંક્તિનો આંતરપ્રાસ શબ્દને અંતે નથી, શબ્દની મધ્યમાં છે. પ્રેમાનંદે પણ આ ત્રિપદીનો ઉપયોગ મુખબંધ તરીકે વારંવાર કર્યો છે. એક દાખલો બસ થશે :

કડવું ૧ રાગ કેદારો

શંભુ સુતનું ધ્યાન જ ધરું, સરસ્વતીને પ્રણામ જ કરું;
આદરું કીડો નેમનાથ રે

પ્રા. કા. દો. ૧,૬૧૪

આથી વધારે મુખબંધની ત્રિપદીઓના દાખલા આપવાની મને જરૂર જણાતી નથી.

અહીં આપણે ચોપાઈની દેશીઓની ચર્ચા પૂરી કરી હવે રોળાની દેશીઓ લઈશું. ચોપાઈ જેમ ચતુષ્કલથી ગવાય છે અને પટ્કલથી પણ ગવાય છે, અને કેટલીક ચોપાઈની દેશીઓ બન્ને રીતે પણ કેટલીક માત્ર પટ્કલ દાદરામાં જ ગવાય છે, જેમકે પ્રેમાનન્દની ત્રિતાલી ચોપાઈ, તેમ જ રોળાનું પણ છે. આ પણ દાખલાથી સ્પષ્ટ કરવા પ્રયત્ન કરું. પ્રથમ એવી દેશીઓ લઉં છું જે કંઈ પણ વિઘ્ન વિના અસ્ખલિતપણે ચતુષ્કલમાં પડી અને ગાઈ શકાય છે :

પદ રાગ ગરબી

હરિજન સાચા રે જે ઉરમાં હીંમત રાખે
વિપતે વરચી રે કદિ દીન વચન નવ ભાખે ૧
જગતું સુખદુઃખ રે માઇક મિથ્યા કરિ જાણે;
તન ધન જાતાં રે અંતરમાં શોક ન આણે ૨
પર ઉપકારી રે જન પ્રેમનિયમમાં પૂરા,
દૈહિક દુઃખમાં રે દાઝે નહિ સાધૂ શૂરા. ૩

બૃ. કા. દો. ૩,૬૮૧

દેશીનું સ્વરૂપ સમજવાને આટલી કડીઓ બસ થશે. બે ચતુષ્કલો પછી ૯–૧૦ માત્રા સ્થાને નિયત રીતે રે આવે છે અને પછી પાછાં નિયમિત ચતુષ્કલો ચાલે છે. અંતે પ્રાસ આવે છે. પાઠ કરતાં સરલ રીતે ચતુષ્કોમાં જ પાઠ થાય છે. અને ઉપર ઉતારેલી પંક્તિઓમાં તો ક્યાંઈ પણ હ્રસ્વદીર્ઘની પણ છૂટ લેવી પડતી નથી. રે ની બે માત્રા અને છન્દની બાંધણીમાં તેનું સ્થાન નિયત છે. અર્થાત્ દેશીની બાંધણીનું એ એક અંગ કે લક્ષણ બન્યું છે. આટલા તફાવત સિવાય એ શુદ્ધ રોળા જ છે. આના જરાક જ ફેરવાળી દેશીનો દાખલો લઈએ:

ગરબા છંદ

કેશવ કૃપાનિધાન અરજી ઉરમાં આણો
ભક્તપ્રિય ભગવાન જીવ દયા મન જાણો ૧
સેવકને સનમાન, કરીને સોંપો કામું,
દાસ હું હરી દુકાન, નિત્ય લખું નિજ નામું. ૨
રડતા રાજદ્વાર, પંડિત થઈને પક્કા
દેવડીએ છડીદાર, સહિ લે તેના ધક્કા ૩

બૃ. કા. દો. ૧,૭૪૬–૪૭

ગયા દૃષ્ટાન્તમાં આઠ માત્રા પછી રે આવતો હતો અર્થાત્ આઠ અને દસ માત્રાએ શબ્દાન્ત યતિ આવતી હતી. અહીં ત્રીજા ચતુષ્કલને ગાલ અર્થાત્ ગાલલ રૂપ આપેલ છે અને ત્યાં એ સ્થાને બબ્બે પંક્તિઓનો પ્રાસ મેળવ્યો છે. એ સિવાય આમાં તો તાનપૂરક રે પણ નથી આવતો અને શુદ્ધ રોળા છંદ છે. દેશીકારે આને ગરબા છંદ કહેલ છે તેનું કારણ ગરબીમાં રોળા છંદ પ્રતીત થાય છે તે હશે. આવો જ છન્દ આની પહેલાં

વલ્લભનો રચેલો છે, જે સામાન્ય રીતે આજ સુધી પ્રથમ ગરબી રચનાર ગણાતો હતો :

ગરબા છંદ

આજ મને આનંદ વાધ્યો અતિ ઘણો મા
ગાવા ગરવા છંદ બહુચર માતતણો મા ૧
રસના યુગ્મ હજાર, તે રટને હાર્યો મા
ઈશે અંશ લગાર, લૈ મન્મથ માર્યો મા ૧૦

બૃ. કા. દો. ૨,૬૮૦

એની એ જ રચના, ફેર એટલો કે અંતે 'મા' એકાક્ષર શબ્દ ધ્રુવ તરીકે આવે છે.

આ બધા જ દાખલાઓ શુદ્ધ ચતુષ્કલના છે, અને તેનાં ચતુષ્કલો પંક્તિના આદિમાંથી શરૂ થાય છે. હવે આદિમાં તાલ બહાર અક્ષરો રહેતા હોય તેવા દાખલા જોઈએ. આ દેશી તરફના વિકાસમાં એક પગલું આગળ જવા બરાબર છે :

૫ —થાળ

કારેલાં કડવાં રે રૂડી રસ પોળી
હરિ હેતે જમાડું રે ઘીમાં ઝબકોળી ૪
અળવી ને સૂરણ રે મેથીની ભાજી
કઢીને ફૂર જ રે તરત કરી તાજી ૫
રાઈનાં અથાણાં રે ગંગાજળ ઝારી
પ્રેમી જન કહે છે રે એ છે બહુ સારી ૬

બૃ. કા. દો. ૨, ૬૯૭

એનાં ચતુષ્કલો, ગાવામાં નીચે પ્રમાણે થાય છે:

કા]રેલાં, કડવાં, રે—, રૂડી, રસ પો,ળી
હરિ] હેતે જ,માડું, રે—, ઘીમાં, ઝબકો,ળી
અળ]વી ને, સૂરણ, રે—, મેથી,ની ભા,જી
ક]ઢીને, ફૂર જ, રે—, તરત ક,રી તા,જી
રા]ઈનાં અ,થાણાં, રે—, ગંગા,જળ ઝા,રી
પ્રે]મી જન, કહે છે, રે—, એ છે, બહુ સા,રી

પહેલી બે માત્રા પછી ચતુષ્કલો શરૂ થાય છે. અને પાંચ ચતુષ્કલો પૂરાં થયા પછી બે માત્રા વધે છે જે પછીની પંક્તિની પહેલી બે માત્રાઓ

-સાથે જોડાઈ છ. ચતુષ્કલ બને છે. આ દેશીમાં મધ્ય રે નું સ્થાન નિયત છે, તે એટલો જ ત્રીજું ચતુષ્કલ પૂરે છે, પણ ક્વચિત્ તે ત્રણ માત્રાનો થઈ જાય, પણ એ જ ચતુષ્કલના પ્રારંભે રહે તો તેથી દેશીના બંધારણમાં ભેદ પડતો નથી :

આવો] નાશી, આવો, રે—, જમના, કૃષ્ણ હ, રિ
શ્રી,] ધર્મ ભક્તિ સુત, રે ~ જ મારું, પ્રીત ક, રી

-બીજી પંક્તિમાં રે ત્રણ માત્રાનો છે છતાં આ થળ પણ ઉપરના થાળની જ રચનાનો છે. આનાથી જરા જ ભિન્ન બીજો દાખલો :

રાગ ગરબી

સતી નારનું સાધન રે, કે હરિવરને ગમવા,
સતી દેહ દમે છે રે, કે રસિયા સંગ રમવા ૧
લગની દઢ લાગી રે, કે શ્યામળિયા સંગે
સતી રસબસ થઈ છે રે, કે રસિયાને રંગે

બૃ કા દો. ૨,૬૩૦

-સંધિઓ :

સતી] નારનું, સાધન, રે~કે, હરિવર, ને ગમ,વા
સતી] દેહ દ,મેછે, રે~કે, રસિયા, સંગ રમ, વા

અહીં સુધી આપેલા દાખલામાં દેશીના સંધિઓ સરલ રીતે ચતુષ્કલોમાં વહેંચાઈ જાય છે, ક્યાંક પ્લુતિ હોય છે તો તેનું સ્થાન પણ નિયત હોય છે. આ બધી દેશીઓ પરંપરાથી ઘણે ભાગે ચતુષ્કલ તાલમાં ગવાય છે અને તેમ કરતાં તેના સંધિઓ સરલ રીતે સ્ખલન વિના ચતુષ્કલોમાં ચાલે છે. પણ આગળ ચોપાઈના સંબંધમાં આપણે જોઈ ગયા તેમ આ રચનાઓ પણ દાદરામાં ગાઈ શકાય છે. અને દાદરામાં ગવાતી ચોપાઈને પણ આપણે જેમ ચોપાઈ જ કહેલી હતી—ત્રિતાલી ચોપાઈ—તેમ આની દાદરા દેશીને પણ રોળાની દેશી જ કહેવી જોઇએ. એ ત્રિતાલી ચોપાઈ પછી સ્વતંત્ર રૂપ ધરતાં એની રચનાને પછી ચોપાઈ જાતિમાં બેસારતાં મુશ્કેલી પડતી હતી, ઘણી જગાએ બેસારી શકાતી નહોતી તેમ જ રોળામાં પણ બને છે. આ સ્ફુટ કરવા એક બ્રહ્માનન્દની ગરબી -લઉં છું :

પદ—રાગ ગરબી

વ્હાલે મોરલી લીધી છે હાથ વજાડે છે ઘેરી રે
આવી ઊભા છે જમુનાને તીર પિતાંબર પેરી રે ૩
વ્હાલે પેર્યા છે ફુલડાંના હાર, બાંધ્યા છે બાજુ રે
એને લ્હેકે છે કાનો માંઇ, કુંડલિયા કાજુ રે ૪
વ્હાલે મૃગલાં પમાડયાં મોહ, બંસીને નાદે રે
હરિ ગાય છે સુંદર ગીત મધુરે સાદે રે ૫
હરિને હેતે કરીને હાથ, ઝાલ્યાનો હેવા રે
સખી બ્રહ્માનંદનો નાથ, રમવા જેવા રે ૬

બૃ. કા. દો. ૧, ૭૯૬

આમાં કેટલીક પંક્તિઓ ચતુષ્કલોમાં ગાઈ શકાશે. જોકે તેમાં પણ થોડી ખેંચતાણ કરવી પડે છે, પણ ઘણીખરી તો ચતુષ્કલોમાં ગાતાં અક્ષરોને ચતુષ્કલોમાં ઠાંસીઠાંસીને દબાવીદબાવીને લઘુ કરીકરીને ભરવા પડે છે. દાખલા તરીકે

હરિ] ગાય છૅ, સુંદર, ગીત, મધુરે, સાદે, રે

આમાં ચતુષ્કલમાં ઘટાવતાં માત્ર છૅ ને લઘુ કરવો પડે છે તે કર્ણકટુ બનતું નથી. પણ બીજી પંક્તિઓ થોડી લઈએ:

વ્હૉલૅ] પેર્યા છૅ, ફુલડૉંના, હા–ર, બાંધ્યૉ છૅ, બાજૂ, રે
ઍનૅ] લ્હેકૅ છૅ, કાનો, માં ઈ કુ ં ડલિયા, કાજૂ, રે
વ્હૉલૅ] મૃગલૉં પ, માડયાં, મોહ બં,સીને, નાદે, રે
હરિ] ગાય છૅ, સુંદર, ગી–ત મધુરે, સાદે, રે
હરિ નૅ] હેતૅ ક, રીને, હાથ ઝૉ, લ્યાનો, હેવા, રે
સખૉ] બ્રહ્મા, નંદનૉ ના–થ રમવા, જેવા, રે

કેટલા બધા ગુરુને લઘુ કરવા પડે છે! આને જ પટ્કલમાં લેતાં બધી પંક્તિઓ સુંદર રીતે ગવાય છે:

વાલે] પેર્યા છે; ફુલડાંના; હારબાં; ધ્યા છે—; બાજૂ—; રે
દાદા] દાદા દા; દાદાદ; દા દાદા; દદદા; દાદાદા; દા
એને;] લ્હેકે છે; કાનો—; માંઇ કું; ડલિયા—; કાજૂ—; રે
દાદા:] દાદા દા; દા દા દા; દા દા દા; દા દાદા; દાદા દા; દા

-અહીં કેટલાક ગુરુઓ પ્લુત થાય છે તે ભલે—અને એમાં કશું પ્રકૃતિ વિરુદ્ધ નથી થતું—પણ કોઈ ગુરુને લઘુ નથી થવું પડતું. આ અને આવી બીજી રચનાઓને રોળાની ષટ્કલ કે દાદરાની દેશીઓ કહેવી જોઈએ.

દયારામની પ્રસિદ્ધ ગરબી :

શીખ સાસુજી દે છે રે વહુજી રહો ઢંગે
આવડો શો આસંગો રે શ્યામળિયાની સંગે
વાટે ને ઘાટે રે વળગો છો વાતે
કહ્યું કોઈનું ન માન્યું રે દીઠું મારી જાતે

દયારામરસસુધા પૃ. ૧૯

-સંધિન્યાસ :

શીખ] સાસુજી; દે છે—; રે—વ; હુજી—; રહોઢં—; ગે
દા દા] દાદાદા; દા દા દા; દા દા દા, દાદાદા; દા દા દા; દ

-અથવા

શીખ;] સાસુજી; દે છે-; રે--; વહુજી-; રહો ઢં-; ગે
આવ;] ડો શોઆ; સંગો-; રે-શ્યા; મળિયા-; ની સં-; ગે
વા;] ટે ને-; ઘાટે-; રે- -; વળગો-; છો વા-; તે
કહ્યું;] કોઇનું ન; માન્યું-; રે-દી; ઠું મા-; રી જા-; તે

-અને રોળાની આ દાદરા તાલની દેશી આપણા આખા પ્રાચીન ગુજરાતી સાહિત્યમાં પુષ્કળ વપરાઈ છે—જૈન જૈનેતર બન્નેમાં. ભાલણના નળાખ્યાનમાં :

કડવું ૧૪

રાગ રામગ્રી તાલ જીતમાન

માણસ કો વાટે મળે તે જાએ ઉવેખી
પંખી પણ આક્રંદ કરે તેને દુખીઆં દેખી
જે જાચકજન સંતોખતો વાછિત ફલ આપી
તેહે વૃક્ષ કાંટાળીઓ ભૂંડા કળિયુગ પાપે. ૨

બે નળાખ્યાન પૃ. ૨૭

-સંધિન્યાસ :

માણસ; કો વા—; ટે—મ; ળે તે—; જાએ ઉ; વેખી;
દાદાદા; દાદાદા; દાદાદ; દદાદા; દાદાદા; દાદાદા;
પંખી—; પણ આ—; ક્રંદ ક; રે તેને; દુખીઆં; દેખી
જે;] જાચક; જનસં—, તે—ખ, તો વાં—, છિત ફલ, આપી—;
તે વૃ—;ક્ષ કાં—; ટાળિ;ઓ ભૂંડ; કળિયુગ; પાપે—;

પ્રેમાનન્દ રોળાની ષટ્કલ અને ચતુષ્કલ બન્ને દેશીઓનો પુષ્કળ ઉપયોગ કરે છે. સુદામાચરિત્રમાંથી એક દૃષ્ટાન્ત ષટ્કલનું લઉં છું:

કડવું ૯ મું રાગ મલાર

ગોવિંદે માંડી ગોઠડી, કહોને મિત્ર અમારા
સાંભળવા આતુર છું સમાચાર તમારા
શે દુઃખે તમે દૂબળા એવી ચિંતા કેહી?
મન મૂકીને કહો મને મારા બાળસનેહી
બૃ. કા. ૧ ૧,૨૫૦

સંધિન્યાસ :

ગોવિંદે; માંડી ગો—ઠ;ડી કહોને; મિત્ર અ;મારા—;
સાંભળ; વા આ—; ર; છુંસમા; ચારત; મારા—;
શેદુઃ;ખેતમે; દૂબ;ળા એવી; ચિંતા—;કેહી—;
મનમૂ ;કીને—; કહો—મ; ને મારા; બાળસ; નેહી—;

ચતુષ્કલમાં આ નહિ બેસે. પણ મામેરાનું ૧૧મું કડવું ચતુષ્કલની દેશી છે એમ પઠન ઉપરથી જ જણાશે. પહેલી બે પંક્તિઓ ચતુષ્કલ પઠનમાં જરા કિલષ્ટ લાગશે પણ આખું કડવું જોતાં ચતુષ્કલ રચનાનો પ્રવાહ પ્રતીત થશે:

કડવું ૧૧ મું—રાગ મારુ

મ્હેતે વ,જાડ્યો, શંખ, સમર્યા, વનમા,ળી
લાગી] હસવા, ચારે, વર્ણ, માંહે માંહિ, દે તા,ળી ૧
જુઓ] મોસા,ળાના, ઢંગ, વ્હેવાઈએ માં,ડ્યા–,
નાગરના વ્હે,વાર, એણે, સર્વ છાં,ડ્યા– ૨
મા,ળા, મોતી, હા,ર, ઉર પર, લળકે, છે–,
જડાવ, ચૂડો, હાથ, કંકણ, ખળકે, છે–, ૮
સજી રહી, એ,ટે, ચીર, શણગટ, વાળે, છે–
અણિયા,ળાં લો,ચંન ક,ટાક્ષે, ભાળે, છે– ૯
છૂટે અં,બોડે, નાર, વેણી, લાંબી, છે–
ઝાંઝર, ઝમકે, પાય, કડલાં, કાંબી, છે– ૧૦
કેસર, તિલક વિ,શાળ, ભાલે, કીધાં, છે– ;
કેઈએ, નાનાં, બાળ, કેડે, લીધાં, છે ૧૧

કોઈ] જોવા, હાલી, ઝાબ, ઝબળા, ઊઠે, છે
કોઈ] વહુવા,રે લજ, વાય, નણદી, પૂંટે, છે ૧૨

ચતુષ્કલોથી ગાતાં અહીં કોઈ જગાએ મુશ્કેલી નથી પડતી. લગભગ બધે ત્રીજા ચતુષ્કલની જગાએ ગાજ્લ આવે છે તે ધ્યાનમાં આવ્યું હશે. પ્રેમાનન્દ સાધારણ રીતે રોળાની દેશીઓ દાદરામાં જ લે છે, ચોપાઈ પણ દાદરામાં જ લે છે, છતાં આ દેશી ચતુષ્કલમાં રાખી છે તેનું કારણ એ છે કે આનો ભાવ ચતુષ્કલને વધારે અનુકૂળ છે. આમાં સ્ત્રીઓનાં મહેણાં છે; અને તેને માટે લચકાતી વિલંબિત દાદરાગતિ અનુકૂળ નથી. અનેક સ્ત્રીઓ જાણે હાથના લહેંકા કરતી કરતી એક સાથે બોલતી હોય એમ બતાવવા આ ટૂંકી ચાલની ચતુષ્કલ રચના વધારે અનુકૂળ છે. આ બતાવે છે કે આપણા કવિઓ ઢ.જે.નો બરાબર ઉપયોગ કરી જાણતા. આ રીતે ઘણા પ્રબન્ધોમાં આખાં કડવાં આ રોળાની દેશીઓમાં આવે છે. દશમસ્કંધમાં કૃષ્ણના ઉધમાતનું કડવું ૩૧મું મારુની દેશી છે, તે પણ આ જ ઢાળમાં છે. અને ત્યાં પણ ઘણી જગાએ ત્રીજા ચતુષ્કલમાં ગાજ્લ આવે છે. પણ એ જ પ્રેમાનન્દના વધારે ગહન અને કરુણ ભાવો રોળાની દેશીમાં આવે છે ત્યારે તેના સંધિઓ પટ્કલ થઈ જાય છે. એ જ દશમનું કડવું ૫મું, દેવકીનો વિલાપ:

કડવું ૫મું, રાગ મેવાડો

વિનવે દેવકી હો વીરાને વલવલી:
માનને માગે હો મુખે દશ આંગળી.
હૃદયા ફાટે હો નયણે જળ ભરે;
સકુમાર કુંવરી હો કાલું કાલું ઓચરે.

દશમસ્કંધ પ્રો. મ. મં. સંપાદિત પૃ. ૮-૧૦

સંધિન્યાસ :

વિનવે, દેવકી, હો-વી, રાને—, વલવ-, લી— –
માનને, માગે—, હો-મુ, ખેદશ, આંગ-, ળી– –
હૃદયા, ફાટે—, હો- --, ન યણે, જળભ, રે– –,
સકુમાર, કુંવરી, હો-કા, લુંકાલું, ઓચ-, રે– –

કડવું ૧૫ મું કૃષ્ણને નંદ ઘેર મોકલતાં દેવકીનો વિલાપ, પણ આ જ રોળાની દેશીમાં છે.

આ રોળાની દેશીઓ ટકવામાં વ્યાપક તરીકે વપરાય છે તેમ જ અનેક ઢાળોમાં ઊર્મિગીતોમાં પણ વપરાય છે. આદ્ય કવિ નરસિંહ મહેતાનાં પદોમાં તેનો પુષ્કળ ઉપયોગ થયો છે :

ચાતુરી ૧૧ મી—રાગ મિહાગડાની દેશી

મારી વીનતડી અવિધાર, નારી નીહાળી રે
મારા નાથ તણો અપરાધ મ જોશો વાળી રે
તૂં તો હસીને ઘુંઘટડો છોડ વદનરસાળી રે
અંગોઅંગે અમૃત સીંચે છે વર વનમાળી રે

નરસિંહ મહેતાકૃત કાવ્યસંગ્રહ પૃ. ૧૨૮

ઉત્થાપનિકા :

મારી] વીનત;ડી અવિ;ધા–ર; નારી ની;હાળી–; રે
મારા;] નાથ ત;ણો અપ;રાધ મ; જોશો–;વાળી–; રે
તૂં તો;] હસિને ઘૂં;ઘટડો–, છો–ડ; વદન ર;સાળી–; રે
અંગો;] અંગે અ;મૃત સીં;ચે છે–; વર વન;માળી–; રે

નરસિંહની જ એક બીજી કૃતિ લઈએ :

પદ ૮૫ મું. રાગ મલાર

ચોદિશ જોઉં તારી વાટડી મારો નાથ ન આવે;
મંડળિક ખડ્ગ કાઢી રહ્યો મને કોણ મેલાવે
હઠીલા હરજી હઠ મૂકીએ હાર આપો મુજને
મારી પુંઠળ મારા નાથજી લાજ લાગશે તુજને

એજન પૃ. ૩૪

ઉત્થાપનિકા :

ચોદિશ; જોઉં તારી; વા–ટ; ડી મારો; નાથ ન; આવે—;
મંડળિક; ખડ્ગ કા;ઢી–ર;હ્યો મને; કોણ મે;લાવે—;
હઠીલા હર; જી હઠ; મૂ–કી;એ હાર; આપો–; મુજને–;
મારી પૂ;ઠળ મારા; ના–થ;જી લાજ; લાગશે; તુજને—,

આને આમ પણ લેવાય જે હું વધારે કલાત્મક માનું છું :

ચોદીશ; જોઉં તારી;—વાટ;ડી મારો; નાથ ન; આવે—;
મંડળીક; ખડગકા;—ઢી ર;હ્યો મને; કોણ મૂ;કાવે—;

હઠીલા હર; જી હઠ;—મૂકી; એ હાર; આપો—; મુજને;
મારી પૂં; ઠળ મારા;—નાથ;જી લાજ; લાગશે; તુજને;

આ વધારે ચમત્કારક લાગવાનું કારણ, મને એ જણાય છે કે આમાં ત્રીજા સંધિના આદિમાં અનક્ષર માત્રા આવે છે, અને એ અનક્ષર માત્રા ઉપર દાદરાનો તાલ આવે છે એ હમેશાં ચમત્કારક લાગે છે. આની જ નજીકની એક બીજી રચના નરસિંહની જ :

પદ ૩૯. રાગ સોરઠ

ગર્વ ન કીજે ઘેલડા, શું સાન ગુમાવ્યું
સુકૃત ખોયું હઠવડે, શું કર્મ કમાયું.

એજન પૃ. ૧૬

ઉત્થાપનિકા :

ગર્વ ન; કીજે—;—ઘેલ;ડા શૂં—; સાન ગુ; માવ્યું—;

ઉપરની પહેલી પંક્તિ સાથે સરખાવતાં તરત સમજાશે કે અહીં વધારે અનક્ષર માત્રાઓ લાવવાનો પ્રયત્ન છે અને તેથી તાલ અને પ્લુતિ બન્નેનો ચમત્કાર વધે છે. અહીં પણ ઉપરની પેઠે ત્રીજા સંધિનો તાલ અનક્ષર માત્રા પર પડે છે.

હજી નરસિંહનું જ એક વધારે દૃષ્ટાંત લઈએ :

પદ ૨જું

વંદ્રાવનમાં માનવી મધ્યે મોહન રાજે;
કંઠે પરસ્પર બાહુડલી ધૂન નેપુર વાજે. ૧
કામી કૃષ્ણ ત્યાં સંચરે, નાદ નિગમનો થાય
મંડળ માંહે મલપતાં, વ્હાલો વાંસળી વાય, ૫
તાળી દેતાં તારુણી, ઝાંઝરનો ઝમકાર,
કટિ કિંકણી રણઝણે, ઘુઘરીના ઘમકાર. ૭
ધન રે ધન એ સુંદરી, ધન શામળવાન,
નરસૈંયો ત્યાં દીવી ધરી રહ્યો, કરે હરિનું ગાન. ૮

ઉત્થાપનિકા :

વંદ્રા—; વનમાં;—માન;ની મધ્યે; મોહન; રાજે—;
કંઠે પ;રસ્પર; બાહુડ;લી ધૂન; નેપુર, વાજે—;

ધન રે; ધન એ;—સુંદરી ધન; શામળ; વાન—;
નરસૈંયા; ત્યાં દીવી; ધરી રહ્યો કરે; હરિનું; ધ્યાન—;

આ પદનો અક્ષરવિન્યાસ પણ ઉપરની જ માત્રા સંધિઓમાં થયો છે, અને રચના એક જ છે. પણ અહીં એક બાબત તરફ મારે ધ્યાન ખેંચવાનું છે. ઉપરના પદની ૫મી અને ૭મી કડી બરાબર દોહરામાં બેસે છે. ૮માનો પૂર્વાર્ધ પણ એ જ પ્રમાણે દોહરામાં બેસે છે. પણ નરસિંહમાંથી આવેલા અહીં સુધીનાં દૃષ્ટાન્તો ઉપરથી સ્પષ્ટ સમજાય છે કે એમાં કોઈ પંક્તિ દોહરાની થઈ જાય છે તે માત્ર અકસ્માત જ છે. ત્યાં કવિને દોહરો જરા પણ ઉદ્દિષ્ટ નથી. અહીં સુધીનો પદ-પ્રવાહ અને આ આખાં પદો નજરમાં લેતાં સ્પષ્ટ જણાય કે એ દોહરો નથી, અને ઘણી પંક્તિઓ કોઈ રીતે દોહરામાં બેસે એમ નથી. દાખલા તરીકે છેલ્લી પંક્તિને દોહરામાં મૂકવી હોય તો આમ થાય :

નરસૈઁ યૉ ત્યાં દીવૉ ધરૉ રહ્યો.

આટલા બધા ગુરુને લઘુ કરવા પડે. એનો બાકીનો ભાગ "કરે હરિનું ધ્યાન" બેસશે, પણ તેનો પૂર્વાર્ધનો ઉત્તર ખંડ "ધન શામળ વાન" પાછું દોહરામાં નહિ બેસે. અલબત્ત મેં આગળ કહ્યું તેમ દોહરો દાદરામાં ગાઈ શકાય છે, અને ત્યારે તેના ૭ સંધિઓ પડીને રોળાની દેશી બની શકે છે, આમ :

દોહરો : દાદા દદા ગાલગા દાદા દાદા ગાલ

દાદરામાં : દાદા–; દાદા–; ગા–લ; ગા દાદા; દાદા–; ગાલ–;

અને એવા પણ દાખલાઓ છે જ્યાં કવિએ દોહરાની રચના સાચવીને તેને રોળાની દેશી બનાવી હોય, પણ તેટલા ઉપરથી બધી દેશીઓમાં દોહરો જોવો એ પ્રામાણિક નથી.

થોડાં જૈન કવિઓમાંથી દૃષ્ટાંતો લઈએ :

(ઢાલ ૧૩મી–દેશી : કાન બજાવે વાંસલી, હરિ જોવા સરીખો)

[રાગ આશાવરી સિંધુઓ]

સ્વામિ સુર દીઠો સહી ગજ કાયા ગોરી:
બીજે સુપને દેખીઓ, મેં વૃષભ ધોરી ૧
ત્રીજે હરિ અતિ ઊજળો ઉંચ પૂંછ કુંડાળા;
લક્ષ્મી ચોથે, પંચમે પંચવરણી માળા. ૨

આ. કા. મ. ૮ ૧૫

આણી રચના છન્દની દૃષ્ટિએ બહુ જ સફાઈવાળી છે, અને મૂળ ગીતના પ્રતીકને બરાબર અનુસરે છે. ઉત્થાપનિકા :

કાન બ; જાવે—; વાં—સ;ળી હરિ; જોવા સ; રીખો—;
સ્વામી—: ધુર દી—; ઠો—સ;હી ગજ; કાયા—; ગોરી—;
બીજે—; સુપને—; દે—ખી; ઓ મેં—: વૃષભ: ધોરી—;
ત્રીજે—; હરિ અતિ; ઊ—જ; ળો ઊચ; પૂછ કું;ડાળાં—;

લક્ષ્મી—; ચોથે—; પાં-–ચ; મે પંચ; વરણી—; માળા—;

નરસિંહનું 'ચો દિશ જોઉં તારી વાટડી મારો નાથ ન આવે' એને આ બરાબર મળતું છે. બન્નેમાં પંક્તિનો થોડો ભાગ દોહરાના દાદા દાદા ગાલગા જેવો લાગે છે; પણ પછીનો ભાગ દોહરાનો નથી. પણ હું આગળ કહી ગયો તેમ એ અકસ્માત છે. એક બાજું દૃષ્ટાન્ત લઈએ:

ઢાલ—દલવાદલ વૂઠા હો નદીમાં નીર ચાલ્યાં એ—દેશી ૧૫
પ્રતિની નામે પુત્રી હો ચોસઠી શીલવતી
કનકા ચચોઘા હો ગિરિ શૃંગે સમિતી ૧
કાલી ચૈત્ર ચૌદશી હો, તિહાં સહુ સ્વર્ગ ગઈ;
ચરચા તે ગિરિનો હો નામ સુખ્યાત થઈ ૨

આ. કા. મ. ૪,૨૧૪

ઉત્થાપનિકા, મૂળ ગીતની પ્રતીકપંક્તિ સાથે:-

દલ] વાદલ; વૂઠા–; હો– –; નદીમા; નૉર ચા;લ્યાં–;
પ્રતિ] ની નામે; પુત્રી–; હો– –; ચોસઠી; શીલવ;તી—;
કન;] કાચ–; ર્ચાઘા–; હો– –; ગિરિ શૃં;ગે સમિ;તી
કાલી;] ચૈત્ર–, ચૌદશી, હો– –; તિહાં સહુ, સ્વર્ગ ગ;ઈ
ચર;] ચા તે–; ગિરિનો; હો– –; નામ સુ;ખ્યાત થ;ઈ–

છન્દ સફાઈદાર છે, જો કે પ્રેમાનન્દે આ જ રચના દેવકીના વિલાપ માટે યોજી હતી, એવું કોઈ રસૌચિત્યનું ધોરણ અહીં જોવામાં આવતું નથી. નીચે હજી એક વિશેષ રચના લઉં છું, જે કલિકાળના ગરબાછંદની રચનાને મળતી છે :

ઢાલ—રામચન્દ કે બાગ ચાંપો મહુરી રહ્યો રી એ દેશી ૨૫ મી
હવે તે કુમરી ચ્યાર; અમરી રૂપ જીસી રી
મુનિને કરી મનોહાર, પદકજ ભમરી તિસીરી

સમરી મુનિ ઉપગાર બેઠી પાપ નમીરી
ચંદ ચકોરી જેમ તૃષ્ણા સર્વ સમીરી

આ. કા. મ. ૧, ૨૮૬

રચના સહેલી રીતે ચતુષ્કલના પ્રવાહમાં ચાલે છે. ગરબાછંદની પેઠે જ ત્રીજું ચતુષ્કલ ગાલ આવે છે. ફેર માત્ર એટલો જ છે કે એ ગાલનો પછીની પંક્તિના ગાલ સાથે પ્રાસ મેળવ્યો નથી. અલબત એ પ્રાસ શોભાનો જ હતો, તુકાન્ત નહોતો, અને તેથી આવશ્યક નહોતો. આ રચના જૈન રાસામાં ઘણીવાર જોવામાં આવે છે.

આ રીતે જૈન રાસામાં પણ રોળાની ચતુષ્કલ તેમ જ પટ્કલ દેશીઓ વપરાય છે જો કે જૈનેતરો જેટલી નહિ. રોળાના સ્વરૂપની ચર્ચા કરતાં આપણે જોયું હતું કે તેમાં ૧૧ મી માત્રાએ દલપતરામ યતિ મૂકે છે, જો કે યતિસ્થાન સંબંધી અન્ય મતો પણ છે. પણ ૨૪ માત્રાના આ છંદમાં લગભગ મધ્યમાં આવતો ત્રીજો સંધિ છન્દોભંગી માટે ઘણું જ લલચાવનારું સ્થાન છે, અને અત્યાર સુધી આવેલા દેશીના દાખલામાં પણ એ જ સંધિમાં ઘણીવાર છન્દોભંગી પ્રયોજાયેલી આપણે જોઈએ છીએ. પક્તિની મધ્યમાં રે રે-કે હો તાનપૂરકો આવ્યા તે ત્રીજા સંધિમાં જ આવ્યા. કાળિદાસના અને વલ્લભ મેવાડાના ગરબાછંદમાં વચમાં પ્રાસ મળ્યો તે પણ ત્રીજા સંધિમાં. પ્રેમાનંદના મામેરુંનું કડવું ૧૧મું આગળ આપી ગયો તેમાં પણ નિયત છન્દોભંગી ત્રીજા સંધિમાં છે, ત્યાં સર્વત્ર ગાલ આવે છે. આવી રીતે પણ આ બધી દેશીઓ મૂળ રોળા સાથે સંબંધ જાળવી રાખે છે. અને રોળા ઘણીવાર દોહરાની ભ્રાંતિ કરે છે તો રોળાની દેશી પણ દોહરાની જ ભ્રાંતિ ઊભી કરે છે.

આપણે આગળ જોઈ ગયા છીએ કે પ્લવંગમ રોળામાંથી નિષ્પન્ન થયો છે. તે પણ જાતિછંદ ગણાય છે, પણ તે સાથે તે પોતે જ દેશી છે એમ કહેવામાં વાંધો નથી. દલપતરામે પ્લવંગમના દૃષ્ટાન્તમાં જે છન્દો લખ્યા છે તેમાં પ્લવંગમની દેશીનું દૃષ્ટાન્ત પણ સાથેસાથે મૂકેલું છે. તેમણે એક લક્ષણછંદ આપેલો છે, અને તે પછી તેનાં પાંચ દૃષ્ટાન્તો આપેલાં છે તેમાંનું છેલ્લું :

માટે મારા મિત્ર, વિચારો વાત રે.
પાપી મટી પવિત્ર બનો ભલિ ભાત રે.

જીવનનું ફળ જાણિ, ભજો ભગવાન રે.
અંતર પ્રીતિ આણિ, ધરો નિત ધ્યાન રે. ૯૪

દ. પિં. પૃ. ૧૫

આની ઉત્થાપનિકા પહેલાં આપી ગયો હતો તેમ :

દાદા દાદા દાલ'લ દાદા ગાऽल ગા—

ઉપરના દૃષ્ટાન્તમાં છેલ્લા પ્લુત ગાની જગાએ રે આવે છે. દલપતરામે, રોળામાં ૧૧મી માત્રાએ મૂકેલી યતિ આ દેશીમાં પણ કાયમ રાખી છે. પણ આના કરતાં પણ આગળ આવી ગઈ તે ઓધવજીના સંદેશાની દેશી વધારે લોકપ્રિય થયેલી છે. (પૃ. ૨૪૯)

હવે રોળાની દેશીઓમાં ધ્રુવખંડો કેવીકેવી રીતે આવે છે તે થોડા દાખલાથી જોઈએ. વિષયનિરૂપણની સગવડ ખાતર પહેલો દાખલો પ્રેમાનન્દના નળાખ્યાનમાંથી લઉં છું—હંસના વિલાપનો :

કડવું ૭ મું રાગ મારૂ

હંસે માંડયો રે વિલાપ પાપી માણસાં રે
શું પ્રગટયું મારૂં પાપ પાપી માણસાં રે
એ કાળા માથાના ધણી પાપી માણસાં રે
એને નિર્દયતા હોય ઘણી પાપી માણસાં રે

હંસે] માંડયો-;રે વિ-;લા-પ: પાપી-;માણસાં; રે
શું-] પ્રગટયું-; મારૂં-, પા-પ;

અહીં સળંગ દરેક પંક્તિએ એક જ ધ્રુવખંડ છે. છ સંધિઓમાં, પહેલી ત્રણ સુધી અધ્રુવ ભાગ આવે છે, અને પછી બે સંધિઓ ધ્રુવખંડના આવી અંતે રે આવે છે, જેની સાથે પછીની પંક્તિના તાલ બહારના અક્ષરો જોડાઈ છઠ્ઠો સંધિ બની રહે છે. આ જ કડવામાં આગળ જતાં હંસ હંસીને કહે છે ત્યાં આ ધ્રુવખંડને બદલે એકી અને બેકી પંક્તિઓ માટે જુદાજુદા ધ્રુવખંડો આવે છે જેને હું બેવડા ધ્રુવખંડો કહું છું :

જે કાંઈ લખ્યું હશે બ્રહ્માય હંસી સાંભળો રે
તે અક્ષર નવ ધોવાય, આંહાંથી પાછાં વળો રે
જે કાંઈ] લખ્યું હ;શે બ્ર-;હ્મા-ય હંસી-;સાંભળો; રે
તે-;] અક્ષર; નવ ધો-; વા-ય; આંથી પા;છાં વળો; રે

એવડો ધ્રુવખંડ હોવા છતાં અધ્રુવ પંક્તિ બન્નેમાં સરખી જ છે. ધ્રુવભાગ બાદ કરતાં બાકીનો ભાગ ત્રિતાળી એટલે દાદરાની ચોપાઈ બની રહે છે; પણ એ ચોપાઈ હોય કે ન હોય આપણી દૃષ્ટિ સામે આખી રચના રહેવી જોઈએ, જે રોળાની દાદરાની રેશી છે. જનાર્દનના ઉપાહરણમાંથી એક સળંગ ધ્રુવખંડનો બીજો દાખલો લઉં છું:

કડવું ૧૦

આદિ ઉપાએ આલોચિઉં સાહેલડી રે,
ગવરીવર કરિ સાર, સાહેલડી રે.
ભવભવાની રીઝવ્યાં, સાહેલડી રે,
વર આપિ સંસારિ, સાહેલડી રે.

ઉત્થાપનિકા : પ્રાચીન ગુ. કાવ્ય પૃ. ૮૦

આદિ ઉ; પાએ આ; લો–ચિ; ઉં સા–; હેલડી; રે– –;
ગ વ રી; વ ર ક રિ; સા – –; ર સા–; હેલડી; રે– –;
ભ વ ભ; વા ની –; રી– ઝ; વ્યાં સા–; હેલડી; રે– –;
વ ર આ; પું સં –; સા– –; રિ સા–; હેલડી; રે– –;

આ ઉત્થાપનિકા ઉપરથી જણાશે કે ધ્રુવખંડ ચોથા સંધિથી શરૂ થાય છે. એ ચોથાની છની ચાર માત્રા અને તે પછીના બે સંધિઓમાં એ વ્યાપે છે. તેનો અંત્ય રે એક આખો સધિ બની રહે છે. અર્થાત્ ધ્રુવખંડ બાદ કરતાં કડીનો અધ્રુવ ભાગ ચોથા સંધિની આદ્ય બે માત્રા સુધી જાય છે. આ પ્રમાણે એ ભાગ બધી પંક્તિઓમાં સરખી જ કાલમાત્રા સંધિઓ વ્યાપે છે છતાં તેમા અક્ષરવિન્યાસ જુદીજુદી રીતે થયો છે. ધ્રુવખંડ બાદ કરી જોતાં તે સમજાશે:

આદિ ઉપાએ આલોચિઉં
ગવરિ વર કરિ સાર
ભવભવાની રીઝવ્યાં
વર આપુ સંસાર

ઉચ્ચારોમાં થોડા હ્રસ્વદીર્ઘના ફેરફારો કરવાથી આને દોહરા તરીકે પઢી શકાય. દોહરા તરીકે લેતાં આખા કડવામાં હ્રસ્વદીર્ઘના ફેરફારો કરવા પડે છે. તો એટલા ઉપરથી એમ માનવું કે આકૃતિમાં દોહરાને ધ્રુવખંડ લગાડેલો છે? આ પ્રશ્નનો વિચાર કરવા આપણે એ જ લેખકની આવી જ એક બીજી રચના લઈએ :

કડવૂં ૨૭

બ્રહ્માઈ વઢતા વારીયા હર ગોપાલા રે.
ઉતારીયા ટોપ સનાહ ,, ,,
બન્ને એક જ જાણિયા ,,
આણિયા હરખ અથાહ ,,

● ° ●

મયા કરૂં અમ માધવા !
પીડિ શમાવિ, શંકરરાય ! ,,
મહાકાલ મહેસિ થાપિયુ ,,
આપિયુ અવન્તી વાસ ,,

ઉત્થાપનિકા :

બ્રહ્માઈ; વઢતા–; વારીયા; હરગો–; પાલા–; રે -
ઊ;] તારિયા; ટોપસ; ના–હ; હરગો–; પાલા–; રે– –;
બન્ને–; એકજ; જાણિયા; હરગો–; પાલા–; રે– –;
આણિયા; હરખઅ; થા–હ; હરગો–; પાલા–; રે– –;
મયાક; રૂ અમ; માધવા; હરગો–; પાલા–; રે
પીડિ;] શમાવિ; શંકર; રા–ય; હરગો–; પાલા–; રે
મહા;] કાલમ; હેસી–; થાપિયુ; હરગો–; પાલા–; રે–
આ;] પિયૂઅ; વન્તી–; વા–સ; હરગો–; પાલા–; રે

ઉત્થાપનિકા જોતાં જણાશે કે આમાં દેશીના સંધિઓ કોઈકોઈ પંક્તિમાં આદિથી જ શરૂ થાય છે, જેમકે પંક્તિ ૧, ૩, ૪, ૫ માં; પણ ક્યાંક એ સંધિઓ શરૂ થાય તે પહેલાં તાલ બહાર ક્યાંક એક અક્ષર જેમકે પંક્તિ ૨ તથા ૮, અને ક્યાંક બે અક્ષરો જેમકે પંક્તિ ૬, ૭ માં આવે છે. હવે આ રચનામાં, જેમાં તાલ બહાર પંક્તિના આદિમાં અક્ષરો નથી તે તે પંક્તિ દોહરામાં બેસારી શકાશે, પણ જેમાં આદિમાં તાલ બહારના અક્ષરો છે તે પંક્તિ દોહરામાં નહિ જ બેસારી શકાય–એ તાલ બહારના અક્ષરોને લીધે જ. એટલા અક્ષરો બાદ કરતાં એ દોહરામાં બેસી શકશે. એ સંધિ બહારના અક્ષરો અહીં આવી શકે છે તેનું કારણ એ છે કે આગલી પંક્તિના રે વાળા સંધિમાં તેમને સ્થાન મળી જાય છે. હવે આપણા મૂળ પ્રશ્નનો જવાબ સહેલો થઈ જાય છે. કર્તાને દોહરો કરવો જ હોત તો તે દોહરો જ કરીને તેને ધ્રુવખંડ લગાડત. અમુકઅમુક પંક્તિઓમાં દોહરા કરતાં વધારાના અક્ષરો આદિમાં

આવે છે તેને ન આવવા દેત. પણ તે એ અક્ષરો આવવા દે છે તેનું કારણકે રચના રચતી વખતે તેના નજર પાસેની સંગીતયોજના તે રોળાની દેશીની છે, અને તેથી એ દેશી પ્રમાણે જ તે અક્ષરવિન્યાસ કરે છે. ત્યારે એમ જ હોય તો પછી આટલી બધી પંક્તિઓમાં દોહરો આવે છે, પેલી પંક્તિઓમાં પણ તાલ બહારના અક્ષરો બાદ કરતાં દોહરો રહે છે તે શું કેવળ અકસ્માત ? હા, અકસ્માત પણ હોય. પણ તે સાથે એટલું નક્કી કે કવિના રચના-યંત્રની નીચે દોહરાની ભંગી છે. એ ભંગી તે, સરખી જ કાલમાત્રા-સંધિની પંક્તિઓમાંની એકમાં અંતે ગાલગા આવે, અને બીજીમાં અંતે ગાલ આવે એ સ્વરૂપની. એટલે દાદરાની સંધિઓમાં અક્ષરવિન્યાસ કરતાંકરતાં પણ દોહરાનું આ વૈચિત્ર્ય કેટલીય પંક્તિઓમાં આવે છે. આટલા જ ઉપરથી બધી દેશીઓ દોહરા ઉપરથી જ થઈ છે એમ માનવું એ અતિતર્ક છે. એવા દાખલા હોય છે, અને તેમાં તો દોહરો સ્પષ્ટ દેખાઈ આવે છે. અહીં તો રચનારે દોહરાની ભંગી રોળાની દેશીમાં વણી દીધી છે એમ જ કહેવાય.

આ દોહરાની ભંગીનો ધ્રુવયોજનામાં એક બીજો લાભ પણ લેવાય છે. દોહરામાં એકી ચરણ કરતાં બેકી ચરણ ટૂંકું હોય છે એટલે ત્યાં બેવડા ધ્રુવખંડો અને તેમાં એક કરતાં બીજો જરા લાંબો મૂકી વૈચિત્ર્ય આણવાને અવકાશ મળે છે. ઘણી દેશીઓમાં આપણે આ જોઈએ છીએ. હું ભાલણના નળાખ્યાનમાંથી આનો દાખલો લઉં છું :

કડવું ૩૨ રાગ રામગ્રી

વચન પ્રભુનાં સાંભળી મન વાળીએ જી
ચરણે કર્યા પ્રણામ બોલ્યું પાળીએ જી
એક અમારી વીનતી મન વાળીએ જી
સાચું સુણીએ સ્વામ બોલ્યું પાળીએ જી

બે નળાખ્યાન પૃ. ૫૭

ઉત્થાપનિકા :

વચન પ્ર;ભુનાં–;સાં–ભ;ળી મન; વાળીએ; જી– –;
ચરણે–; કર્યા પ્ર; ણા–મ; બોલ્યું–; પાળીએ; જી– –;
એક અ; મારી–; વી–ન; તી મન; વાળીએ; જી– –;
સાચું–; સુણીએ; સ્વા–મ; બોલ્યું–; પાળીએ; જી– –;

ઉપરની ઉત્થાપનિકાથી જોઈ શકાશે કે "બોલ્યું પાળીએ જી" એટલો ખંડ દેશીના છેલ્લા આખા ત્રણ સંધિઓ ઉપર વ્યાપે છે ત્યારે " મન

વાળીએ જી" માં બે માત્રા ઓછી રહે છે—ત્રીજા સંધિમાં બે માત્રા છોડયા પછી તે શરૂ થાય છે. પણ સાથેસાથે એ પણ જણાયું હશે કે ધ્રુવખંડો બાદ કરતાં પછવાડે શુદ્ધ દોહરો રહે છે અને તે પણ દોહરાના જ પ્રાસનો દોહરો થઈ રહે છે, અર્થાત્ બેકી પંક્તિના ગાલના જ પ્રાસ મળે છે. આવી જ દેશી પ્રેમાનન્દે વાપરી છે. ગયા પ્રકરણમાં લીધેલો જ દાખલો ફરી વાર લઈએ :

કડવું ૪ થું રાગ રામગ્રી

પછી સુદામોજી બોલિયા સુણ સુંદરી રે
હું કહું તે શિખ માન, ઘેલી કોણે કરી રે
જે નિર્મ્યું છે તે પામિયે સુણ સુંદરી રે
વિધિએ લખી વૃદ્ધિહાણ ઘેલી કોણે કરી રે

બ. કા. દો. ૧, ૨૪૨

ઉત્થાપનિકા :

પછી સુ; દામોજી; બો–લિ; યા સુણ ; સુંદરી; રે– –;
હું કહું; તે શિખ; મા-ન; ઘેલી કો ; ણેકરી; રે–
જે;] નિર્મ્યુ–; છે તે–; પા–મિ; યે સુણ; સુંદરી; રે
વિધિ;] એ લખી; વૃદ્ધિ–; હા–ણ; ઘેલીકો; ણેકરી; રે—;

ઉપર આપેલી ભાલણ જેવી જ આ દેશી છે, પણ તેમાં ધ્રુવખંડો બાદ કરતાં બાકી શુદ્ધ દોહરો રહેતો નથી. એના જેવી જ અહીં બેવડી ધ્રુવો છે અને તેમાં બીજી ધ્રુવ બે માત્રા જેટલી વધારે લાંબી છે. એ લાંબી હોવાનું કારણ અહીં ધ્રુવ બાદ કરતાં દોહરો રહે છે એવું કારણ આપવા કરતાં અહીં દોહરાની છંદોભંગી એકી પંક્તિમાં ગાલગા, અને બેકીમાં ગાલ લીધેલા છે એમ કહેવું વધારે યોગ્ય છે, અને ભાલણની પેઠે પ્રાસ પણ એ ગાલના જ મેળવ્યા છે. પણ અહીં માત્ર દોહરાની ભંગી જ લીધી છે, અને એ ભંગીનો પ્રેમાનન્દ યથેચ્છ ખંડશઃ ઉપયોગ પણ કરે છે, જેમકે

કડવું ૨૬મું રાગ મારુ

વાગી સ્વયંવરમાં હાક તે નળ આવ્યો રે
ભાંગાં ભૂપ સર્વનાં નાક એ નળ આવ્યો રે
જાણે ઉદયો નૈષધભાણ તે નળ આવ્યો રે
અસ્ત થયા સૌ તારા સમાન એ નળ આવ્યો રે

બૃ. કા. દો. ૧, ૧૫૧

ઉત્થાપનિકા :

વાગી] સ્વયં–; વરમાં; હા–ક; તે નળ; આવ્યો–; રે
ભાંગાં;] ભૂપ સર્વનાં–; ના–ક; એ નળ; આવ્યો–; રે
જાણે;] ઉદયો–; નૈષધ; ભા–ણ; તે નળ; આવ્યો–; રે
અસ્ત;] થયા સૌ–; તારાસ; મા–ન; એ નળ; આવ્યો–; રે

અહીં દોહરાની એકી પંક્તિના અંતની દાસગા ભંગી લીધી જ નથી, બેકી પંક્તિના અંતનો ગાલ જ સર્વત્ર લીધો છે અને પ્રાસ પણ એકાંતરિતને બદલે બબ્બે અડોઅડ પંક્તિના છે. આ જાતના ધ્રુવખંડવાળી રચનાઓ મન ભમરાની દેશી અથવા વણજારાની દેશી કહેવાય છે. મન ભમરાની પંક્તિ પ્રતીક તરીકે આપેલી અશોકરોહિણી રાસમાં મળે છે :

ઢાલ: વાડી ફૂલી અતિ ઘણી મન ભમરા રે એ દેશી ૧૫ મી

ભવ નાટકમાં જોયતાં ચિત્ત ચેતો રે
એક જીવ બહુ ભાવ ચતુર ચિત્ત ચેતો રે.

આ. કા. મ. ૧,૨૩૪

આ દેશીમાં 'મન ભમરા રે' ને બદલે એ જ માપનો 'ચિત ચેતો રે' એવો ધ્રુવખંડ રચેલો છે પણ ઘણી જગાએ નવી રચનામાં કવિ એ ને એ જૂનો ધ્રુવખંડ વાપરવા માંડે છે. લોકગીત, જેમાં અર્થ કરતાં ગીત જ પ્રધાન ઉદ્દેશ છે એમાં એમ થાય એ સમજાય એવું છે પણ ગંભીર સાહિત્યમાં પણ વારંવાર એમ બને છે ! દાખલા તરીકે

ઢાળ ૧૨ મી—દેશી મન ભમરાની—રાગ ગોડી

સર્વારથ સિદ્ધિથી ચવ્યા મન ભમરા રે
જીવાનંદનો જીવ લાલ મન ભમરા રે
મરૂદેવી કૂખે ઉપન્યો મન ભમરા રે
પ્રણમું સોય સદીપ લાલ મન ભમરારે

આ. કા. મ. ૨, ૧૩.

આગળ કહી ગયો છું તેમ અહીં ધ્રુવખંડ અર્થવાળા શબ્દોનો છે છતાં દેશીના અર્થ સંદર્ભ સાથે તેને કશો સંબંધ નથી. એ માત્ર ગાવાના કામનો જ છે. તાનપૂરકો જેમ ઘણાંખરાં ભાષાના ઉદ્ગારનાં અવ્યયો છે પણ દેશીમાં માત્ર તાનપૂરક રહેતાં અર્થ ખોઈ બેસે છે તેમ અહીં આખા ધ્રુવખંડનું બને છે.

આ દૃષ્ટાન્તો ઉપરથી જણાશે કે દોળાનું કાટું અનેક દેશીઓને અવલંબનરૂપ થયું છે.

પ્રકરણ ૧૧

સવૈયાની અને ત્રિકલ પંચકલ, સપ્તકલ દેશીઓ

હવે આપણે ક્રમપ્રાપ્ત સવૈયાની દેશીઓ લઈએ. બત્રીસો સવૈયો એ ષોડશી ચોપાઈથી બમણો છે અને ચોપાઈનાં ઘણાં લક્ષણો આપણે સવૈયામાં પણ જોઈએ છીએ. જેમ ષોડશી રચનામાં, દાગાન્ત ચરણાકુળની રચના કરતાં લગાન્ત જેકરી અને ગાલાન્ત ચોપાઈ વધારે વપરાયાં છે તેમ બત્રીસા સવૈયા કરતાં એકત્રીસો સવૈયો જ વધારે વપરાયો છે. દેશીઓમાં તો સવૈયાની પૂરી બત્રીસે માત્રા અક્ષરનિષ્ઠ થઈ હોય એવી દેશી મને જોયાનું યાદ નથી. ૩૧ અક્ષરમાત્રાની દેશી પણ જૂજ છે. એક દાખલો નરસિંહમાંથી લઉં છું:

પદ ૭૯મું રાગ કેદારો

કેદારો મૂકાવા ચાલ્યા ભક્તવત્સલ ભગવંત સ્વરૂપ;
ધરણીધર મહેતાને મંદિર આવ્યા× નરસૈંનું ધરી રૂપ. કે૦
ધન આપી ખત માગી લીધું, વ્યાજ છતાં પોહચાડ્યું સહુ
ધરણીધર મહેતાને મંદિર, એક પાંગળી હુતી વહુ. કે૦
ઘેલી કહી સહુકો બોલાવે, તેની પાસે ગયા ભગવાન;
મસ્તક હાથ મુકીને ઊઠાડી, રૂપ કીધું તેનું લક્ષ્મી સમાન. કે૦

નરસિંહ મહેતાકૃત કાવ્યસંગ્રહ પૃ. ૩૧

એક બીજી કડી જ જેકરી જેવી લગાન્ત છે. બાકી બધી ચોપાઈ જેવી ગાલાન્ત છે. પણ આવી રચનાઓ પણ વિરલ છે. દેશીઓ ગાવા માટે છે અને તેથી તેને ચરણાન્ત સન્ધિમાં લલકાર માટે પ્લુતમાત્રાની જરૂર પડે છે એટલે જેમ બત્રીશી કરતાં એકત્રીશી તેમ જ તે કરતાં ત્રીશી અને ત્રીશી કરતાં પણ ચોપાયાની ૨૮–૨૭ સી રચનાઓ વધારે અનુકૂળ પડે છે. ત્રીશી રચનાઓ પણ થોડી જ મળે છે:

× "......આવ્યા નારહરિ નરસંનું ધરી રૂપ." એમ પાઠ છે પણ નારહરિ પષ્ટ રીતે વધારાનો શબ્દ છે.

રાગ ગરબાનો

પડવે, બ્રહ્મા, પાસ પુ,કારી, વસુધા, સુરભિ, રૂપ ધ,રી—
સૂર સર,વે શં,કર અજ, આદિ, આપ્યા, જ્યાં અવિ,નાશ હ,રિ.—
બૃ. કા. દો. ૨,૭૧૧

અક્ષરવિન્યાસ શુદ્ધ જાતિનો છે પણ મથાળું કહે છે તેમ એ ગરબા તરીકે ગવાતી. અત્યારે ડાકોરના રણછોડજીનો ગરબો ગવાય છે તે આ જ રાગમાં :

ચાલોને જૈયે રે દેવદર્શન કરવા ડાકોરમાં ઠાકોર બિરાજે છે
દીનાનાથ દયાળ દામોદર દરશનથી દુઃખ કાપે છે.

આ બધી રચનાઓમાં પણ તાનપૂરક આવે એવી રચનાઓ વધારે લોકપ્રિય છે. બધીમાં સોળમાત્રાએ શબ્દાન્ત યતિ ત્રણે ભાગે આવે છે એ ભાગ્યે જ કહેવાની જરૂર હોય. હવે ઉપરનાં વિધાનોનાં દૃષ્ટાન્તો આપું છું. નરસિંહનું પ્રસિદ્ધ "વૈષ્ણવ જન તો" એ ભજન રે અન્તવાળો ત્રીસો સવૈયો છે :

પદ ૧૪૮મું રાગ આશાવરી

વૈષ્ણવજન તો તેને કહિયે (જે) પીડ પરાઈ જાણે રે
પરદુઃખે ઉપકાર કરે તે, મન અભિમાન ન આણે રે.
સકળ લોકમાં સૌને વંદે, નિંદા (તે) ન કરે કેની રે;
વાછ કાછ મન નિશ્ચલ રાખે (તો) ધન ધન જનની તેની રે.
સમદૃષ્ટિ અને તૃષ્ણાત્યાગી પરસ્ત્રી જેને માત રે
જિહ્વા થકી અસત્ય ન બોલે પરધન નવ ઝાલે હાથ રે
નરસિંહ મહેતાકૃત કાવ્યસંગ્રહ પૃ. ૫૪-૫૫

આમાં છેલ્લો સંધિ માત્ર તાનપૂરક રે થી પુરાય છે જે ચાર માત્રાનો બને છે. તેની પહેલાંનો એટલે સાતમો સંધિ ક્વચિત્ દાગા અને ક્વચિત્ ગાલ્લ પણ આવે છે. જૈન રાસામાં પણ આ રચના આવે છે :

ઢાલ : તે તરિયા ભાઈ તે તરિયા, એ દેશી

નવ મેં તે(હ)ના ગુણ જવ પેખી, હરખી ચિત્ત મઝાર રે
અલવે માતપિતાને આગળ માગી લીયો ભરતાર રે
સાંભળ સજની કર્મકહાની મનકુ ધીર ચિત રાખી રે
સુખદુખ આવે કર્મ સંયોગે કર્મનો કો નહિ સાખી રે
સાંભળ સજની કર્મકહાની. આંકણી
આ. કા. મ. ૧,૮૬

ઉપર જેવી જ રચના છે.

અહીં રે ની જગાએ બીજા તાનપૂરકો આવી શકે તેના દાખલા આપવાની જરૂર નથી. પણ એક દાખલો કેવળ પઠનભેદ દર્શાવવા મૂકું છું. માણની દેશીઓના સર્વસંમત દૃષ્ટાન્ત તરીકે ગણાતી પંક્તિઓ :

વૈશંપાયન એણી પેરે બોલ્યા સુણ જનમેજયરાય જી
વિસ્તારી તુજને સંભળાવું ભારતનો મહિમાય જી

પરંપરાથી ગવાતી આ લીટીઓના સંધિઓ નીચે પ્રમાણે થાય છે :

વૈશં, પાયન, ઈણિપિરિ, બોલ્યા, સુણ જન, મેજય,
રા–, ય જી

અર્થાત્ પ્લુતિ ઉપાન્ત્ય સંધિમાં આવી, અંત્યમાં નહિ એટલે કે રા ય, જી–એમ નહિ. ઉપરની પંક્તિઓ વીસમી સદીના વલ્લભ વ્યાસની હોઈ અત્યંત પ્રચલિત છે. તેના પહેલાં પણ ઘણા માણકારોએ આ દેશીનો બહોળો ઉપયોગ કરેલો છે. જેમકે પ્રેમાનન્દે નળાખ્યાનમાં :

કડવું ૬૪ મું—રાગ ધવલ ધન્યાશ્રી

લજ્જાકૂપમાં ભૂપતિ પડિયો, ઊંચું ન શકે ભાળી જી
ચતુર શિરોમણિ નૈષધનાથે, વેળા વાત સંભાળી જી
ભીમકરૉયના પુત્રની પુત્રી, સુલોચના એવું નામ જી
દમનકુંવરતણી તે કુંવરી, શુભ લક્ષણ ગુણધામ જી

બૃ. કા. દો. ૧, ૨૧૩

આ કરતાં વધારે કાલમાત્રા લેતા તાનપૂરકો ભેગા થયા હોય એવા દાખલા લઈએ :

મહાકાળીનો ગરબો

મા તું પાવાની પટરાણી કે, કાળી કાળિકા રે લોલ
મા તારો ડુંગરડે છે વાસ કે ચડતું દેહેલું રે લોલ ૧

બૃ. કા. દો. ૨, ૬૮૮

ઉત્થાપનિકા :

મા તું, પાવા, ની પટ, રાણી કે, કાળી, કાળિ, કારે, લોઽલ
મા તારો, ડુંગર, ડે છે, વાસ કે, ચડતું દેઽહે, લું રે, લોઽલ

અહીં રે લોલ તાનપૂરકો ૭ કાલમાત્રા લે છે.

લૉવૅ લૅવૅ, લટકતી, રજની, નાર કૅ, મેવૉ અતી, મીઠ, ડા રે, લોલ

બૃ. કા દો. ૨,૭૯૯

એ પણ એવી જ રચના છે. આ આખી રચનામાં પહેલું ચતુષ્કલ ચાર ગુરુને લઘુ કરીને જ બોલવું પડે છે. એ નીવારી શકાયું હોત, ઉપરની પંક્તિમાં જ લાવેની દ્વિરુક્તિ ન કરી હોત તો ચાલત, પણ દેશીના કવિઓ સાભિપ્રાય ગુરુને લઘુ કરતા. તેમાં એક પ્રકારનો ચમત્કાર અનુભવતા. વચમાં કે પણ એ જ પ્રયોજનથી ઉમેરેલો છે. હવે આ પંક્તિઓમાં કેવી-કેવી રીતે ધ્રુવખંડો ભળે છે તે જોઈએ:

કડવું છઠું—રાગ રામેરી

વડ સાસુ ઘણું ભારે માણસ બોલ્યાં પરમ વચંન વહુજી

વડી વહુઅર તમે કાંઈ ન જાણો, (છે) મહેતો વૈષ્ણવજંન વહુજી

બૃ. કા. દો ૧,૨૨૪

ઓખાહરણમાં આ જ રચનામાં વહુજીની જગાએ 'રાયજી' છે. (બેજન પૃ. ૯૭). કાળિદાસના પ્રહ્લાદાખ્યાનમાં કડવું ૧૧ રાગ વેરાડીમાં આ જ રીતે અંત્ય સંધિ 'નારી' ધ્રુવ બનેલ છે. આ બધા દાખલામાં ધ્રુવ પહેલાનો સંધિ ગાલ આવે છે જે ઉપરના ઉતારેલા દષ્ટાન્તમાં જણાશે: પણ નીચે:

ઢાલ: મેં તો તને છાનો હો રસિયા તેડિયો, એ દેશી.

કુમર સુણી તવ ઊઠયો ધસમસી લઈ નિજ પરિહાર સુગ્યાની

રાણી શુક સાથે મન હરખશું બેઠા અંતરણમઝાર સુગ્યાની

કુમર શિરોમણિ અધિકો જાણિયે શૂરવીર સરદાર સુગ્યાની

પુણ્યપ્રબળ અતિ તેજે સાહસી, કરુણાનિધિભંડાર સુગ્યાની

આ. કા. મ. ૧ ૬૭.

અહીં ધ્રુવખંડ સુગ્યાની એક સંધિ એટલે કે ચાર માત્રાથી વધારે મોટો છે—પાંચ માત્રાનો છે. ઉત્તર યતિખંડમાંથી ધ્રુવખંડ બાદ કરતાં રહેલો ભાગ 'શૂરવીર સરદાર' 'કરુણાનિધિભંડાર' દાદા દાદા ગાલ એ દૂહાનાં ચાર ચરણો પૈકીનું ચરણ થઇ રહે છે અને તેની સાથે ધ્રુવખંડ 'સુગ્યાની' ભળી જતાં એટલો આખો યતિખંડ સોળ માત્રાનો થઈ રહે છે તેથી ગાલ સંધીમાં પ્લુતિ રહેતી નથી: કરુણા, નિધિભં, ડાર સુ, ગ્યાની. આ લક્ષણ આગળ ઉપર અનેક જગાએ આવશે—જૈન રાસાના અનેક ધ્રુવખંડોમાં આવે છે, માટે નોંધપાત્ર છે. હજી એથી લાંબો ધ્રુવખંડ:

ઢાળ ૨૮ મું રાગ મારૂ

એ બળિયા સાથે બાથ, નાથ કેમ ભીડો રે જાદવજી
હું કહું છું તમારી દાસી, નાસીને હીંડો રે જાદવજી ૨

બૃ. કા. દો ૧, ૬૯

ઉત્થાપનિકા :

એ] બળિયા સાથે; બાથ નાથ કેમ; ભીડો, રે–, જાદવ,જી

હું] કહું છું તમારી; દાસી નાસીને; હીંડો, રે–, જાદવ,જી–

ધ્રુવખંડ ત્રણ સંધિઓ રોકે છે–છઠ્ઠો, સાતમો અને આઠમો, અને તેમાં છઠ્ઠા અને આઠમામાં પ્લુતિ છે. બીજો એવો જ દાખલો :

પદ ૧૦ મું

જગત,નું સુખ, ઝાકળ,નું છે, પાણી, રે–, જાણી, લે—

વણસી, જાતાં, વારન,હીં સત, વાણી, રે–, જાણી, લે—

ઉપર પ્રમાણે જ છે.

આ દેશીમાં 'જાણી લે' એટલો ધ્રુવખંડ કાઢી નાંખતાં બાકીનો ભાગ રોળાનો થઈ રહે છે. જેમકે

જગત,નું સુખ, ઝાકળ,નું છે, પાણી, રે—

પણ એ ઉપરથી એમ ન કહી શકાય કે આ દેશી રોળાને ધ્રુવખંડ લગાડવાથી થયેલી છે. આમાં રોળા છે જ નહિ. આ સવૈયાની દેશી છે, અને સવૈયો રોળાથી લાંબો છે, એટલે સવૈયાનો ધ્રુવખંડ બાદ કરતાં રોળાની પંક્તિ બની જાય એવું બને. એવી જ રીતે રોળામાંથી ધ્રુવ બાદ કરતાં ચોપાઈ બની જાય. પણ એ ઉપરથી ધ્રુવ સાથેની જે મૂળ દેશી હોય તેનું સ્વરૂપ ફરી જતું નથી. દેશીમાંથી ધ્રુવ કાઢી બાકીના ભાગને દોહરો કલ્પવામાં ઘણીવાર આ જાતની ભૂલ થાય છે.

આ જ જાતની બેવડા ધ્રુવવાળી રચના લઈએ :

કૃષ્ણવિરહના મહિના

કારતક માસે મેલી ચાલ્યા કંત રે વ્હાલાજી
પ્રીતલડી તોડીને આણ્યો અંત મ્હારા વ્હાલાજી

ઉત્થાપનિકા : કારતક, માસે, મેલી, ચાલ્યા, કં–ત, રે–, વ્હાલા,જી
પ્રીતલ,ડી તો, ડીને, આણ્યો, અં–ત, મારા, વ્હાલા,જી

બૃ. કા. દો. ૧, ૮૩૬

અહીં બેવડા ધ્રુવખંડો છે. બન્ને ત્રણત્રણ સંધિઓ રોકે છે.
એક બીજો દાખલો :

> બ્હેરાં પાસે દુખ જઈ ગાઈએ, નહીં સાંભળે, શું કરીએ ?
> કાને સરવા નહીં સાંભળે, તો તેને પણ શું કરીએ ? ૧
> આંખે અંધો હોય એટલે પડે ખાડમાં શું કરીએ ?
> દીવો લઈને પડે ખાડમાં, તો તેને પણ શું કરીએ ? ૨
>
> એજન પૃ. ૮૬૫-૬૬

અહીં પણ બેવડી ધ્રુવો છે. એકીની ધ્રુવ બે સંધિઓ રોકે છે, જ્યારે બેકીની ધ્રુવ પૂરા ચાર સંધિઓ રોકે છે. એટલે આખા ચરણનો અર્ધ ભાગ ધ્રુવે રોકયો.

આવી રીતે આખી રચનાનો અર્ધ ભાગ ધ્રુવ રોકે એવો સ્પષ્ટ દાખલો પણ મળે છે, ઓખાહરણ અને રણયજ્ઞમાંથી :

કડવું ૨૦મું રાગ મેવાડો

> એ તો બળિયા સાથે બાથ હો રે હઠીલા રાણા
> તે તો જોઈને ભરિયે નાથ હો રે હઠીલા રાણા

ધ્રુવ બાદ કરતાં બાકીનો ભાગ લગભગ શુદ્ધ ચોપાઈનો થઈ રહે છે, અને બાકીનો ભાગ પણ પૂરાં એવા ચાર ચતુષ્કલો રોકે છે.

> એ તો, બળિયા, સાથે, બાऽथ, હો—, રે હ, ઠીલા, રાણા
>
> બૃ. કા. દો. ૧,૭૦

રણયજ્ઞમાં કડવા ૧૧માં (બૃ. કા. દો. ૩,૧૧૩) એવી જ રચના છે. ચોપાઈ છે એટલે ચતુષ્કલમાં ગાઈ જ શકાય જો કે હું માનું છું કે એનો ભાવ જોતાં એ સપ્તકલમાં ગવાતી હશે. મેં આગળ બતાવ્યું છે તેમ દરેક ચોપાઈ સપ્તકલમાં ગાઈ જ શકાય છે.

અહીં ધ્રુવખંડ આઠમાંથી ચાર જેટલા સંધિઓ રોકે છે. હું ધારું છું ધ્રુવખંડ અર્ધથી વધારે ભાગ ન રોકી શકે,—છેવટે એવો દાખલો મારા સ્મરણમાં આવતો નથી, જો કે કોઈ હાલનો લેખક કૌતુકની ખાતર એવું કંઈ કરે તો ના ન કહેવાય !

આપણે ચોપાઈ અને રોળા કે કાવ્યની દેશીઓમાં જોયું કે તે છન્દમાં વચ્ચે તાનપૂરકો આવી જુદીજુદી દેશીઓ બને છે તેવી જ રીતે સવૈયામાં પણ થાય છે. દૃષ્ટાન્તોથી આપણે એ દેશીઓના પ્રકારો જોઈએ:

પદ ૯ મું

લટકાળા તારે લટકે રે લેરખડા હું લોભાણી
વાંસલડી કેરે કટકે રે ચિતડાને લીધું તાણી
છોગલિયું તારું છેલા રે આવી અટક્યું અંતરમાં
વણદીઠે રંગના રેલા રે બેઠી અકળાઉં ઘરમાં

બૃ. કા. દો. ૧,૭૮૯

ઉત્થાપનિકાઃ

લટ]કાળા, તારે; લટકે, રે—;લેરખ,ડા હું; લોભા,ણી
વાં;]સલડી, કેરે; કટકે, રે—;ચિતડા,ને લી;ધું તા,ણી

બરાબર ચોથા ચતુષ્કલને સ્થાને ચાર માત્રાનો પ્લુત રે આવે છે. અને એ સ્થાને ગરબાછંદમાં પ્રાસ મળતો હતો તેમ પ્રાસ મળે છે. એક બીજું દૃષ્ટાન્ત :

પ્હેરોને પીતાંબર લાલ પલવટડી તમે વાળો જી
જુવતી, જનને મોહ્યા રે લાલ લડસડતી ગતે ચાલો જી
અમલ કમલદલ લોચન લાલ, ભવમોચન ભવ ભાવો જી
કંઠડે કોકિલ લાજે રે લાલ ઝીણે સાદે બોલાવો જી

ઉત્થાપનિકા :

પ્હેરો,ને પી;તાંબર, લા~લ; પલવટ, ડી તમે; વાળો, જી–
જુવતી, જન ને; મોહ્યા રે, લા~લ; લડસડ,તી ગતે; ચાલો, જી–

ચોથા સંધિમાં લા~લ; આવે છે અને એ પ્લુત શબ્દ છે, તેમ જ અંતે જી પ્લુત છે. ઊપરની બીજી અને ચોથી પંક્તિમાં લાલ પહેલાંના સંધિમાં પરંપરા પ્રમાણે ઉચ્ચાર નીચે પ્રમાણે છેઃ–

જુવતી, જનને; મોહ્યારે, લા~લ;
કંઠડે, કોકિલ; લાજેરે, લા~લ;

બન્નેમાં લાલ પહેલાંનો રે છોડી દઈએ તો

જુવતી જનને; મોહ્યા લા~લ;
કંઠડે કોકિલ; 'લાજે 'લા~લ;

બરાબર બેસી રહે છે અને કોઈ ગુરુને લઘુ કરવા પડતા નથી, અને પાઠ એમ કરી પણ શકાય કેમકે રેનું સ્થાન ત્યાં નિત્ય નથી, આકસ્મિક છે, છતાં ત્યાં રે બોલાતો હોવાનો પૂરો સંભવ છે. દેશીઓ ગાનારા એમ

ચણીનાર બુદ્ધિપૂર્વક વધાગનો તાનપૂરક નાંખી ગુરુઓને લઘુ કરવામાં એક જાતનો ચમત્કાર અનુભવે છે. આ બધા દાખલા ઉપરથી જણાયું હશે કે સવૈયામાં ચોથા સંધિ પછી શબ્દાન્ત યતિ આવે છે, અને એ સ્થાન છન્દોભંગી માટે અનુકૂળ છે. ત્યાં સોળ માત્રા થાય છે અને યતિ આવે છે એટલે ત્યાં સુધીમાં સ્વતંત્ર ચરણ થતું હોય તે રીતે તેનો વિકાસ થતો આપણે જોયો છે. મધ્યતાનપૂરક રે ના પહેલા દૃષ્ટાન્તમાં (પૃ. ૩૦૬) ત્યાં પ્રાસ મેળવ્યો છે એ પણ એની સ્વતંત્ર ચરણની શકયતા બતાવે છે. આ શકયતા ઉપર બીજી દેશીઓ વિકાસ પામેલી જોવા મળે છે.

પદ ૨૩ મું રાગ રામકળી

જતને જાળવ્યું રે, જોબન ભૂધર ભેટ કરેશ
જો હરિ નહીં મળે રે, મ્હારા પાપી પ્રાણ તજેશ

બૃ. કા. દો ૧, ૧૧

ઉત્થાપનિકા :

જતને] જાત્ળ, વ્યું–; રે–, જોબન; ભૂધર, ભેટ ધં; રેત્શ
જોહરિ; ન્હૈંત્મ, ળે–; રે– મ્હારા; પાપી, પ્રાણ ત; જેત્શ

બૃ. કા. દો. ૧,૧૧

કડવું ૨૩ મું–રાગ દેશાખ

મંત્રી ઓચરે રે, બાઈ કાં બોલો આળપંપાળ:
હેઠાં ઊતરો રે, નહિ તો ચઢીને જોઈશું માળ. ૨૪

ઉત્થાપનિકા : એજન. પૃ, ૬૨–૬૩

મંત્રી] ઓત્ચ, રે–; રે–, બૅાઈ કાં; બોલો, આળ પં; પાત્ળ
હેઠાં; ઊત્ત, રો–; રે–, ન્હૈં તો; ચઢીને, જોઈશું; માત્ળ

પદ ૭ મું–રાગ ગરબા

કાગળ મોકલું રે વ્હાલા વાંચો હેત કરી
એકવાર આવજો રે નીરખું મુખડાં મૂછભરી

ઉત્થાપનિકા :

કા ગ ળ] મોત્ક, લું–; રે–, વ્હા લા; વાં ચો, હેત ક; રી–
ઍકવૅાર;] આત્વ, જો–; રે–, નિરખું; મુખડાં, મૂછ ભ; રી–

આ ત્રણેય દૃષ્ટાન્તોનો સૌથી, વધારે ખૂબીવાળો ભાગ તે પૂર્વ યતિખંડમાં આવતા 'ગાલગા રે'-ક. અલબત કોઈ કોઈ પંક્તિમાં પ્લુતોની વહેંચણી

બરાબર એ રીતે નથી થતી, પણ એ જ વહેંચણી પૂરી ખૂબીદાર છે એમાં શંકા નથી. જાતિછંદોમાં દોહરાના સ્વરૂપની ચર્ચા કરતાં મેં કહેલું કે દાદા દાદા ગાલગા એ સવૈયાના સોળ માત્રાના પૂર્વ યતિખંડમાંથી નિષ્પન્ન થયેલી રચના છે. ત્યાં ગાલગા આઠ કાલમાત્રાનો વિભાગ બને છે. ગાલગા=આઠ કાલમાત્રા એવું સમીકરણ થઈ શકે એમ મેં કહેલું. પ્લવંગમમાં દાદા દાદા દાદા દાદા ગાલગા એમાં પણ ગાલગા આઠ કાલમાત્રા વ્યાપે છે. તે જ પ્રમાણે સવૈયાની રચનાઓમાં ગાલગા રે બાર કાલમાત્રા વ્યાપે છે એમ કહી શકાય.

મારી નાડ તમારે હાથે હરિ સંભાળજો રે

એમાં સંભાળજો—રે—બાર માત્રા રોકે છે. ત્યાં એ છંદોભંગી ઉત્તર યતિખંડમાં આવે છે અહીં પૂર્વ યતિખંડમાં આવે છે. એટલો જ ફેર છે. ઉપરના છેલ્લા દૃષ્ટાન્તના યતિખંડોને ફેરવીને ઉપર પ્રમાણે કરી પણ શકાય :

વ્હાલા વાંચો હેત કરી–કાગળ મોકલું–રે–
અથવા વ્હાલા વાંચો હેત કરીને કાગળ મોકલું–રે–

દયારામની બે ગરબીઓ આજ છન્દોભંગીની છે અને તેમાંની બીજી સહેલાઈથી ઉલટાવી શકાય તેવી છે. બન્નેની એકેક પંક્તિ :—

વળતાં વ્હાલમાં રે નચાવ્યાં લાલચાવ્યાં લોચન
સજ્જન સાંભળો રે હરિની બાળલીલા કેં ગાશું

દયારામ રસસુધા પૃ. ૨૫, અને ૫૭

ઉલટાવતાં : હરિની બાળ લીલા કેં ગાશું સજ્જન સાંભળો રે.

આને સવૈયાનો પ્લવંગમ કહીએ તો કશું ખોટું નથી. આગળ આવી ગયેલા મહાકાળીના ગરબામાંથી લોલ કાઢી નાંખીએ તો ઉપર પ્રમાણેની પંક્તિ થઈ રહે :

મા તું, પાવા,ની પટ,રાણી કે, કાળી, કાળિ, કા–, રે–

જાતિછંદોની ચર્ચા કરતાં હું આગળ કહી ગયો છું કે ચોપાયો એ સવૈયામાંથી જ નિષ્પન્ન થયેલી રચના છે, સવૈયાના અંત્ય સંધિઓની માત્રા અનક્ષર કરવાથી તેની બાંધણી

ચોપ.યો:— દાદા દાદા દાદા દાદા, દાદા દાદા $\frac{\text{ગાગા}}{\text{ગાલ}}$

એ પ્રમાણે થઈ છે. સવૈયો, રોળા અને ચોપાઈની પેઠે તેનો અંત્ય અક્ષરસંધિ દાગા અને ગાલ વિકલ્પે રાખવો જોઈએ. આખ્યાનોમાં વપરાતો ઢાળ આ જ રચના હોવાથી આનો પ્રયોગ ઘણો જ વ્યાપક છે. કોઈ આખ્યાન એવું નહિ હોય જેમાં આ ઢાળ નહિ વપરાયો હોય. પ્રથમ લાંબાં આખ્યાન લખનાર ભાલણની કાદંબરીનું પહેલું કડવું જ ચોપાયામાં છે. અને કાદંબરી (આવૃત્તિ ૨) ના પૃ. ૩૪૮ મે કે. હ. ધ્રુવ તેનું બંધારણ 'ચોપાયાની પંક્તિના માપે માપ' કહે છે. આટલી પ્રસિદ્ધ દેશીના દાખલા આપવાની મને જરૂર જણાતી નથી અને આગળ મેં એને વિશે કહ્યું પણ છે.

ટૂંકાં પદોમાં પણ ચોપાયાની દેશીઓ ઉપરના જ માપની આવે છે. નરસિંહમાં અને અન્ય કવિઓમાં પણ તે મળે છે. રામકૃષ્ણનું નીચેનું પદ ચોપાયાનું છે:

પદ ૪થું

આનંદ, ઓચ્છવ, સજની, આૅજ મૉરે, આનંદ, ઓચ્છવ, સજની
જતન, કરતાં, જોગ મળ્યો રે, કહાનજીસું, રમવા, રજની: આજ૦
નવરંગ પ્હેરૂં ચીર ને ચોળી, નવ સત ભૂષણ સારું;
શ્યામળિયાની સન્મુખ રૂહેવા, હૈડું હીસે મ્હારૂં. આજ૦

બૃ. કા. દો. ૨,૭૭૪

પણ કેટલાંક પદોમાં ૨૬ ની રચનાઓ વધારે વધારે વપરાય છે—અંત્ય લલકારને વધારે અવકાશ આપવા. એને ચોપાયો છવીસો કહેવો જોઈએ.

પદ ૭ મું

ગૌ ચા,રીને, આવે, વ્હાલો, ચો બા,જૂ જો,તો
સહિયર, ફેરો, સાથ, તેને, જોવા,રે ટૂંજા,તો

એજન ૭૭૫

અલબત ભૂલવું ન જોઈએ કે આ બધી રચનાઓ પૂરી ૨૮ કાલ-માત્રાઓ લે છે. આ પ્રમાણે

......ચો બા,જૂ જો, તો—, — —

એક બીજી સુંદર દેશી જોઈએ :

પદ ૧૪ મું રાગ ગોડી

ફૂલના પેરી રે જામા ફૂલના પેરી
ફૂલ્યો રસિક સુજાણ જામા ફૂલના પેરી—ટેક
ફૂલનો મૂગટ કુંડળ ફૂલનાં છે કાન
ઓઢી ઉપરણી ફૂલોની શોભે વાલો ભીને વાન

બૃ. કા. દો. ૩, ૬૬

આની ખૂબી સમજવા ઉત્થાપનિકા જોવી જોઈશે :

ફૂ્લ, ના પે; રી રે, જામા; ફૂ્લ, ના પે; રી—,– –;
ફુલ્યો, રસિક સુ;જા ્ણ, જામા; ફૂ્લ, ના પે; રી—,– –;

આની બધી ખૂબી 'ફૂલ' ના 'ફૂ'ની પ્લુતિની છે. અને એ સાભિપ્રાય છે. એવો જ બીજો દાખલો :

પદ ૧૬ મું

નેણને બાણે રે મારી નેણને બાણે
મને] મોહનજી મરમાળે મારી નેણને બાણે

ધ્રુવખંડવાળી રચનાઓમાં પણ આપણને ૨૬ માત્રાવાળી રચના મળે છે. એ જ કવિનું

પદ ૧૫ મું

" જાતે, છો અતિ; રાસયા, રે જગ; જીવન, કહાના; રે
તમો મા,રે મન; વસિયા, રે જગ; જીવન, કહાના; રે

એજન પૃ. ૭૭૭

ચોથા ચતુષ્કલમાં 'રે' નું નિયત સ્થાન છે, અને તેવું જ સાતમા ચતુષ્કલમાં છે, એક બીજો દાખલો

રાગ મંગલાચરણ

પછે ગુરુજીએ તેડિયો* રંગીલા કુંવર રે
લઇ મસ્તક મૂક્યો હાથ રંગીલા કુંવર રે
એવી વિદ્યા તને શીખવું રંગીલા કુંવર રે
જેમ જિતે સભાનો સાથ રંગીલા કુંવર રે
એકલા ગામ નવ ચાલિયે રંગીલા કુવર રે

* મૂળમાં 'તડપો' છે પણ આખી દેશી જોતા 'તેડિયો' પાઠ વધારે સારો જણાય છે.

કામ પડે જો કોટ રંગીલા કુંવર રે
લીધું દીધું લખાવીએ રંગીલા કુંવર રે
ખાંતે ન પડે ખોટ રંગીલા કુંવર રે

બૃ. કા. દો. ૧, ૫૬૩

ઉત્થાપનિકા

એકલા, ગામ નવ; ચાલિ, યે રં; ગીલા, કૂંવર; રે –, – –;
કામ પ, ડે જો; કોટે રં; ગીલા, કૂંવર; રે—
લીધું, દિધૂં લ; ખાવિ, યે ર; ગીલા, કૂંવર; રે—
ખાંતે, ન પડે; ખો—, ટ ર; ગીલા, કૂંવર; રે—

ધ્રુવ બાદ કરતાં રહેલો ભાગ બરાબર દોહરો છે એમ કહી શકાશે નહિ પણ ધ્રુવ બાદ કરતાં રહેતા ભાગના અંતનો અક્ષરવિન્યાસ અને બેકી પંક્તિનો પ્રાસ દોહરાની ભંગીનો છે, એ દેખીતું છે. જૈન રાસાની દૃષ્ટિએ કશું આ દેશીઓ સંબંધી વિશેષ કહેવાનું નથી. ચોપાયાની દેશીઓ રાસામા પણ વપરાય છે. એકબે દાખલા લઈએ :

ઢાલ : કેશરવરણો હો કાઢ કસૂંબો મારા લાલ એ દેશી

એક મુકીને હો અન્ય શું મિલવું મારા લાલ
જે તો સાપુરીસને હો દીસે હલવું મારા લાલ

આ. કા. મ. ૧, ૯૪

મૂળ ઢાળ તરીકે આપેલી પંક્તિ વધારે સુંદર છે અને ઉત્થાપનિકા આપવા વધારે સગવડવાળી છે:

કેશર, વરણો; હો–, કાઢ ક; સૂંબો, મારા; લા– –, – –લ;

ચાર કાલમાત્રાનો હો અહીં ત્રીજા ચતુષ્કલમાં આવે છે. એ નોંધવા જેવું છે.

આગળ જાતિછંદોની ચર્ચામા હું કહી ગયો કે દૂહો ચોપાયા મારફત સવૈયામાંથી અક્ષરમાત્રા ખંડિત થતોયતો ઊતરી આવેલો છે. આ રીતે :

સવૈયો : દાદા દાદા દાદા દાદ, દાદા દાદા દાદા દાગા
ચોપાયો: દાદા દાદા દાદા દાદા, દાદા દાદા ગાલ
દોહરો: દાદા દાદા ગાલગા, દાદા દાદા ગાલ

ચોપાયા પછી દોહરામાં જતા પહેલાં એકબે વચલી કોટિની રચનાઓ જે વિરલ જ મળે છે તે જોતા જઈએ :

ઢાળ: રાગ પરજીઓ, કાલહરા મિશ્ર અથવા
ધવલ શેઠ લેઈ ભેટણું, એ દેશી

નારી કુંજરની વસુ, પહેર્યાં સાથલ ધાસે રે;
તે તો મારૂં ધાબળાં, પ્હેરે કેમ તમાસે રે ૪
દેવ વસન પ્હેરે વહૂ, નજર ન આવે તેઈ રે
મેંદે મૂક્યાં મોઃસોં, પાસે મૂકયાં લેઈ રે ૫

આ. કા. મ. ૧,૧૦

અહીં સવૈયાના પહેલા યતિખંડની જગાએ દોહરાના પહેલા દલનો પૂર્વયતિખંડ છે. નીચે ન્યાસ આપું છું તેને ઉપરના સવૈયા અને દોહરાના ન્યાસ સાથે સરખાવતાં તેનું સ્વરૂપ સ્પષ્ટ થશે :

દ.દા દાદા ગાલગા, દા:દા દાદા દાગા રે—

અહીં કહેવાની ભાગ્યે જ જરૂર હશે કે ગાલગા અઠ કલમાત્રા લે છે આમ: ગા લગા—. મૌક્તિકના પૃ ૮૪ ઉપરની દેશી પણ આ જ ઢાળની છે.

મેં આગળ જેને ચોપાયાનો પ્લવંગમ કહેલો છે તે એટલે કે

દાદા દાદા દાદા દાદા ગાલગા રે

આ અક્ષરવિન્યાસની પંક્તિ દેશીઓમાં વારંવાર આવે છે પણ ઘણે ભાગે અટપટી રચનાઓમાં આવે છે. માત્ર ઉપરની પંક્તિની જ દેશી મને ઝાઝી મળી નથી. મારા ધ્યાનમાં એવી એક જ રચના આવી છે તે નીચે આપું છું :

ઢાળ બીજી રાગ મલાર

જો જો કરમ અઘોર કે કપિ મનસ્યું રડે રે
ધિગધિગ મયણ વિચાર કે સુરનરને નડે રે
ત્રિયા એહ સ્વભાવ કે કોઈની નહી રે
આ સંસાર અસાર કે ધર્મ કરો સહી રે જો. ૧

આ. કા. મ. ૩, ૧૩૫

જો જો, કરમ અ; ઘોર કેં, કપિ મન; સ્યૂં~ર. ડે–; રે–,– –;
બહુ જ સરલ છે.

હવે આપણે દોહરાની દેશીઓ જોઈએ. આપણે આગળ જોઈ ગયા શુદ્ધ દોહરો ષટ્કલ કે સપ્તકલ રચનાની દેશી તરીકે ગનાય છે, અને પ્રબન્ધોમાં દોહરાનાં કડવાં પણ છે અહીં આપણે દોહરાને જુદેજુદે સ્થાને

ધ્રુવખંડો લગાડીને નવીનવી દેશીઓ કરી છે તેજ જોઈશું. મેં આગળ જેને વિશ્લેષ્ય ધ્રુવખંડો કહ્યા તેવા આ વિશ્લેષ્ય ધ્રુવખંડો છે. એ દોહરાને લગાડેલા હોય તેવા દેખાય છે. રચના જોતાં ધ્રુવો તરત અલગ પડી જાય છે અને અંદર રહેલો દોહરાનો પિંડ સ્પષ્ટ નજરે પડે છે. દૃષ્ટાન્તોથી એ તરત સ્પષ્ટ થશે, અને હવે આપણે એ જ લઈશું.

ઢાળ રાગ સોરઠી

જો માણસ કરી લેખવો, તો પત જાઓ છંડિ લાલ રે
જાસ્યો તોહી રાખશું, બાળક જિમ રા સંડિ લાલ રે

આ. કા. મ. ૧, ૩૨

દૂહાના દરેક અર્ધ પછી 'લાલ રે' ધ્રુવ તરીકે આવે છે. એટલો ધ્રુવખંડ બાદ કરતાં શુદ્ધ દૂહો બાકી રહે છે. દૂહાની ચાર પૈકી બેકી પંક્તિ ૧૧ અક્ષરમાત્રાની છે. તેમાં ધ્રુવખંડ ભળતાં બરાબર ૧૬ અક્ષર· માત્રા થઈ રહે છે એ ધ્યાનમાં રાખવાનું છે. એ પંક્તિ દાદા દાદા ગાલ ગાલગા થાય છે. એક બીજી દેશીમાં આ જ રીતે 'લાલ રે'ની જગાએ 'કુમરજી' આવે છે. (એજન પૃ. ૭૭) તે પણ પાચ માત્રાનો જ છે. અર્થાત્ સવૈયાનો ઉત્તર યતિખંડ, અક્ષરમાત્રાખંડનથી. ૧૬ માંથી ૧૧ માત્રાનો થયો હતો અહ પાછો ધ્રુવખંડ સાથે ૧૬ માત્રાનો થઈ રહે છે. એક બીજી કૃતિ લઈએ.

ઢાળ રાગ કેદારો, મયણરેહા ગીતની ઢાળ

ઇતના દિન હું જાણતી રેહાં, મિલસ્યે વાર તે ચાર મેરે નંદના
હવે વરજી મેળો દોહિલો રેહાં, જીવન પ્રાણ આધાર મેરે નંદના

એજન પૃ. ૪૫

આ કૃતિને ચતુષ્કલ રચના તરીકે લેવી હોય તો ઉત્થાપનિકા નીચે પ્રમાણે થાય :

ઇતના, દિન હું; જૉણતી રેં, હાં—; જીવન, પ્રાણ આ;ધાર મેંરે, નંદના.

આ રીતે ગાતાં ઘણા ગુરુને લઘુ કરવા પડે છે પણ રા દેશીઓમાં અજાણી નથી, તેમ જ એમ કરવાથી ઉપરની દેશીનું ગાન વિક્ષિપ્ત થતું જણાતું નથી. પણ ચોપાઈના સંબંધમાં મેં આગળ કહેલું તેમ આવું વળગણ આવે ત્યારે સંધિની માત્રા વધી છે એમ ગણવું વધારે ઉપપન્ન છે. ઉપરની રચના પણ ષટ્કલમાં લઈએ તો સુંદર રીતે બંધ બેસી રહે છે :

ધતના; દિન હું: જાણુતી રે: હાં— –; જીવન; પ્રાણ આ;ધાર મેરે; નંદના; દાદાદા; દાદાદા; દા દા દા; દાદાદા; દાદાદા; દાદાદા; દાદંદા; દાદાદા, આમાં ચોથા પટ્કલ સિવાય, દરેક દા અક્ષરનિષ્ઠ બની રહે છે. અને ગાવામાં પ્રસાદ અને સૌકર્ય આવે છે. નીચેની દેશી જોતાં ઉપરના તર્કને પુષ્ટિ મળે છે:

ઢાળ નાયકાની દેશી

ગગન મારગ ચાલ્યો ઉત્પતી રે, અંબ તે બુદ્ધિનિધાન મનમાન્યો રે
અનુક્રમે દ્રયવર આવિયો હો લાલ, જ્યાં કુસુમપુરી છે ઉદ્યાન મન મોહ્યો રે

એજન પૃ. ૫૮

આને પટ્કલમાં ગાતાં તે ઉપર પ્રમાણે જ બેસી રહે છે, છતાં, જેમ ત્રિતાલી ચોપાઈ પટ્કલ હોવાથી પછી ચતુષ્કલ ચોપાઈમાં બરાબર નથી બેસતી, તેમ અહીં ધ્રુવાતિરિક્ત અક્ષરપિંડ દોહરામાં બરાબર બેસતો નથી. આ જ મૌક્તિકના પૃ. ૯૧ ઉપરની દેશીમાં દોહરાનું સ્વરૂપ વધારે સ્પષ્ટ જણાય છે. ત્યાં એકી પંક્તિ પછી 'હો લાલ' અને બેકી પછી 'સાહેલડી' આવે છે. છાપવામાં દોહરાના પ્રારંભમાં 'સાહેલડી' મૂકેલ છે તે સરતચૂક જણાય છે.

ઢાલ : મેઘ મન કાંઇ ડમડોળે એ દેશી. રાગ આશાઉરી

જામિણિ કારજ ઉપનેંજી, જાય જિસેં ઘરમાંહિ
અતિથિ એક આયો તિસેંજી, આણ્યો કરમે સાહિ–

સાધુજી, ભલે પધાર્યા આજ
મુજ] સારો વંછિત કાજ સાધુજી૦

એજન પૃ. ૪

છંદની ગતિ બતાવવા પંક્તિવિન્યાસ મેં મારો રાખેલ છે. ઉપર પહેલી મૂકેલી બે પંક્તિઓ, વચ્ચે આવતા 'જી' સિવાય શુદ્ધ દોહરાની છે. દોહરાનું છેલ્લું ચોથું ચરણ તે પછીની ધ્રુવપંક્તિ સાથે જોડાઈને એક સળંગ પંક્તિ તરીકે ગાવાનું છે. એ ૧૧ અક્ષરમાત્રાની પંક્તિમાં 'સાધુજી' ભળતા કુલ ૧૬ અક્ષરમાત્રા થઈ રહે છે 'ભલે પધાર્યા આજ' એ દોહરાનું બેકી ચરણ છે. 'આણ્યો'થી 'આજ' સુધીની પંક્તિ ચોપાયાની થઈ રહે છે.

આણ્યો કરમે; સાહિ સાધુજી; ભલે પધાર્યા; આ-જ
મુજ;] સારો વંછિત; કાજ સાધુજી ભલે પધાર્યા; આ-જ;

આ પ્રમાણે ગાતાં ત્યાં ચોપાયો બની રહે છે દોહરાની બીજી પંક્તિમાં જી ઉમેરાયો છે તેથી એ પંક્તિ પણ પૂરી સોળ માત્રાની થઈ રહે છે. બીજી પંક્તિના ગાલગાનો અંત્ય ગા ચાર માત્રાનો છે જ, તેની અનક્ષર બે માત્રાની જગાએ જી આવી જાય છે. દેશીની છૂટ પ્રમાણે 'ગાલગાજી'ને હરકોઈ રીતે યથાનુકૂલ આઠ માત્રાનું કરવામાં મુશ્કેલી આવશે નહિ. આનાથી થોડાક ફેરવાળી બીજી દેશી લઈએ :

ઢાળ : કુશળગુરુ વંછિત પૂરો કાજ એ દેશી. અથવા

જીહો કુંવર બેઠો ગોખડે એ ગહે પણ.

જીહો ! જાણ્યું અવધિ પ્રયુંજતે, જીહો ! પૂરવ ભવ વિરતંત
જીહો ! સુત સનેહ પરવશ થયો, જીહો ! સેઠ જીવ એકંત—
ચતુરનર પોપો પાત્ર વિશેષ

જીહો ! સુરસાનિધ તે કૂલડાં, જીહો ! શિવસુખ ફળ સપેખ—
ચતુરનર પોપો પાત્ર વિશેષ

એજન પૃ. ૭

અહીં પણ "સેઠ જીવ એ;કંત ચતુરનર; પોપો પાત્ર વિ;શેપ" એ પંક્તિ આખી એક તરીકે ગાવાની છે અને તે આગલી દેશીની પેઠે ૨૭ સા ચોપાયાની થઈ રહે છે. સવાલ માત્ર 'જીહો'નો રહે છે. દોહરાની પહેલી પંક્તિના પ્રારંભમાં આવતો 'જીહો' એ પ્રારંભમાં જેમ અનેક વાર તાલ બહારના અક્ષરો આવે છે. જેને હું] આવી નિશાનીથી દર્શાવું છું એવો ઉચ્ચાર છે. એ બન્ને ગુરુઓ લઘુ જ બોલાય છે. બીજી પંક્તિ પછી આવતો 'જી હો' પણ લઘુદ્વય છે, અને તે બીજી પંક્તિના અંત્ય ગાલગા સાથે ભળી જાય છે. 'ગાલગા જીહો' આઠ માત્રાનું બને છે. આ જ મૌક્તિકના પૃ. ૫૬ અને ૨૬૨ ઉપર આ જ પ્રકારની દેશીઓ છે તે બન્નેનું મૂળ પ્રતીક 'કપૂર હુવે અતિ ઊજલો રે' આપેલ છે. રાસાની દેશીઓને બદલે એ મૂળ ગીતની એક કડી મને શ્રી મોહનલાલ દલીચંદ દેસાઈ તરફથી મળી છે તે નીચે ઉતારું છું :

કપૂર હુવે અતિઊજલો રે, વલિય સુગન્ધવિલાસ
તો પણ ભમરો કેતકી રે જાય લેણ સુવાસ—

હે સજની ! જેહસું લાગો રગ.

જાયે લેણ સુ;વાસ હે સજની; જેહ સૂં લાગો; રંગ

એ પંક્તિ અહીં પણ ચોપાયાની થઈ રહે છે. આ ઢાળ જૈન રાસામાં ઘણો જ વપરાયો છે. અત્યાર સુધી ઘણાખરા દૂહાની ઉત્થાપનિકા મેં ચતુષ્કલ સંધિઓથી જ કરી છે, પણ ઘણીખરી દેશીઓ ષટ્કલમાં ગવાય છે અને આ પણ ષટ્કલ સંધિમાં બરાબર સારી રીતે ગાઈ શકાય છે. નીચે પ્રમાણે ષટ્કલો થાય :

કપુર હુ; વે અતિ; ઊજલો; રે– –; વલિય સુ; ગન્ધ વિ; લા– –, સ– –;
તોપણ; ભમરો–; કેતકી રે– –; જાયે–; લેણ સુ; વાસ હે;
સજની; જેહસુ; લાગ્યો–; ને– –; હ–

અંત્ય ષટ્કલના સ અને હ ને ષટ્કલનો અંત્યાક્ષર પણ કરી શકાય. આ કરતાં જરા ભેદવાળી એક રચના વપરાય છે તે હવે જોઈએ.

ઢાળ : રાગ ગોડી–એક દિન સારથપતિ તણે રે, પુણ્ય પ્રશંસીએ. એ દેશીએ.

કુસુમશ્રી મન ચિન્તવે રે, બેઠા મુજ ન સુહાય;
સૂડો જ્યાં સૂતો અછે રે, જઈ બેસું તેણિ ઠાયો રે–
મન દૃઢ કીજીએ
જે હોય કર્મનો લેખો રે–
તે ફળ લીજીએ
એજન પૃ. ૬૩

અહીં પણ

જઈ બે,સું તેણિ, ઠાયો, રે–, મન દૃઢ, કી જિ, યે–
જે હોય, કર્મનો, લેખો, રે–, તે ફળ, લીજિ, યે–

એ પ્રમાણે ધ્રુવખંડને વણી લેતાં ચોપાયો થઈ રહે છે. અહીં વિશેષ એ છે કે દોહરાની ચાર પૈકી બીજી પંક્તિ શુદ્ધ દોહરાની છે દાદા દાદા ગાલ. પણ તેને જ મળતી ચોથી પંક્તિ પ્રાસ હોવા છતાં અંત્ય લને ઓ કરીને ગુરુ કરે છે. ત્યાં ઓ કરવા માટે સર્વત્ર શબ્દ મચડીને ઓ કરેલો છે. બીજી પંક્તિના 'સુહાય' સાથે ચોથીનો 'ઠાય' પ્રાસબદ્ધ છે. છતાં તેને 'ઠાયો' કરેલું છે. અને પછી ચતુષ્કલ રે લગાડીને પૂરી સોળ માત્રા કરી છે. અનેક જગાએ આ રચનામાં પ્રાસને એ પ્રમાણે વિકૃત કરેલો મેં જોયો છે. વિશેષ તો કશું નવીન નથી. પહેલી પંક્તિ પછી આવ તો અન્યત્ર એ સ્થળે આવતાં તનપૂરકો જેવો જ છે.

જેમ દોહરાની દેશીઓ છે તેમ સોરઠાની પણ દેશીઓ છે. પ્રથમ નીચેની સાદામાં સાદી કૃતિ લઈએ :

ઢાલ. જીરેજીની દેશી રાગ મધુમાદન અથવા

જીરે મારે જાગ્યો કુંવર જામ, તવ દેખે દોલત મલી જીરેજી
એ દેશીયે ૨૦ મી

જી રે સુણી શ્રી જિનવાંણ, આનન્દ્યો મન અતિ ઘણો જીરે જી
જી રે માંડયો તપમંડાણ, જનમ સફલ ગણે આપણો જીરે જી
એજન પૃ. ૨૬૪

અહીં શુદ્ધ સોરઠાના પ્રારંભે જીરે અને અંતે જીરે જી ધ્રુવ તરીકે ઉમેરાયા છે. મથાળે આવેલી મૂળ દેશીની પંક્તિ પણ શુદ્ધ સોરઠાની છે. આને મળતો બીજો દાખલો:

રાગ ગોડી, ઢાળ-વણજારાની-

પ્રતિ બૂઝોરે લહિ માનવ અવતાર, જપતપ સંજમ ખપ કરો. પ્રતિ બૂઝોરે
પ્રતિ બૂઝોરે જીમ હૂવે છૂટકબાર, ગરભાવાસ ન અવતરો. પ્રતિ બૂઝોરે.
એજન પૃ. ૨૨

અહીં પણ પૃથક્કરણ સ્પષ્ટ છે. સોરઠાના પ્રારંભમાં અને અંતે બન્ને સ્થાને 'પ્રતિબૂઝોરે' લગાડેલું છે. આને મળતી હજી એક રચના જોઈએ:

ઢાલ દેશી વણઝારાની અથવા

કાંઝી નાયક રે સાંભલો મુજ અવદાત, વાત કહું વારૂ પણે; કાંઝી નાયક રે
એ દેશીએ

સુણો પ્રાણી રે! ધર્મ કરો મનરંગ, ધર્મથી નવેનિધિ પામીએ, સુણો પ્રાણી રે
એજન પૃ. ૧૬૫

સોરઠો અને આગળપાછળનાં ધ્રુવ વળગણો સ્પષ્ટ જ છે. હજી એક દોહરાની જ પણ આ સર્વ કરતાં જુદા પ્રકારની દેશી નીચે લઉં છું.

ઢાલઃ યોગીસર ચેલા, એ દેશી ૧૬મી

હવિં રાજા મન ચિંતવે રે લાલ
પડિલાભસ્યેં મુનિરાજ રે રાજેસર ચિંતઈ
ધન વેલા મુજ આજની હો લાલ ૧
ઈમ અનુમોદિ દાનને રે લાલ
સિદ્ધા વંછિત કાજ રે રાજેસર ચિંતઈ
ભાગનિનોદે રહ્યો હું તો હો લાલ ૨
એજન પૃ. ૨૪૩-૪૪

ત્રણત્રણ પંક્તિની એક કડી છે. અને ધ્રુવ પદ બેવડી નહિ પણ ત્રેવડી છે. પહેલી પંક્તિની ધ્રુવ. 'રે લાલ', બીજીની 'રે રાજેસર ચિંતઈ' અને ત્રીજીની 'હો લાલ.' અલબત 'રે લાલ' અને 'હો લાલ' માત્રામાં સરખી છે. તેની અપેક્ષાએ વચલી વધારે લાંબી છે. ત્રણેય ધ્રુવખંડો બાદ કરતાં પહેલી અને ત્રીજી બન્ને પંક્તિઓ દોહરાની એકી પંક્તિઓ છે, અને વચલી બેકી છે. ધ્રુવો બાદ કરતાં દોહરાનું કાઠું તુરત વરતાઈ આવે છે:

ઇમ અનુમોદી દાનને
સિદ્ધાવછિત કાજ
બાર્ગવિનોદે રહ્યો હું તો

ખરી રીતે આ દેશીમાં ત્રણત્રણ પંક્તિની જ એક કડી થાય છે અને તે સ્વતંત્ર છે. પણ આ દેશીમાં આગળ જતાં ૭૭ પંક્તિની કડી કરી છે. એમ કરવાનું કારણ આમાં બબ્બે કડીમાં વચલી પંક્તિના પ્રાસો મેળવ્યા છે એ જણાય છે. પણ સંગીતનું એકમ જે કડીનું નિર્ણાયક છે તે જોતાં આને ત્રણ પંક્તિની કડી જ ગણવી જોઈએ. આ કરતાં જરા જુદા પ્રકારની પણ દોહરાની જ એક બીજી રચના જોઈએ:

ઢાળ ૫ મી સખીરી ડુંગરિયા હરિયા હુઆ—એ દેશી

સખીરી, એણે અવસર અન્યદા સમે–અન્યદા સમે
આવિયો યૌવન વેશ, કામી મન મોહના
સખીરી રૂપહીન જે માનવી–માનવી
આપે રૂપ વિશેષ, કામી મન મોહના

જૈન કાવ્યદોહન પૃ. ૫૮

આમાં ધ્રુવખંડો તરત નજરે પડે છે તેને અને અંદર આવતી વીપ્સાને દૂર કરી જોતાં અંદર તરત દોહરાનો પિંડ સ્પષ્ટ દેખાય છે:

એણે અવસર અન્યદા સમે
આવિયો યૌવન વેશ
રૂપહીન જે માનવી
આપે રૂપ વિશેષ

આમાં દોહરાની એકી પંક્તિની પૂર્વે સખીરી એટલો ધ્રુવખંડ લાગે છે અને બેકીને અંતે 'કામી મન મોહના' એવો ધ્રુવખંડ લાગે છે. તે ઉપરાંત એકી પંક્તિની અંતનો શબ્દ ત્રણ કે ચાર અક્ષરોનો હોય તો તે એક શબ્દ

અને એ શબ્દ ત્રણ અક્ષરથી નાનો હોય તો છેલ્લા બે શબ્દો વીપ્સા પામે છે. 'માનવી' ત્રણ અક્ષરનો છે તો તે એકલો જ વીપ્સિત થયો છે, અને પહેલી પંક્તિમાં અંત્ય શબ્દ બે જ અક્ષરોનો છે તો છેલ્લા બે શબ્દો વીપ્સિત થયા છે. આ રીતે બીજી કડીમાં હંસગતિ તદા એટલા છ અક્ષરો વીપ્સિત થયા છે એટલે કે આ રીતે ઓછામાં ઓછા ત્રણ અને વધારેમાં વધારે છ અક્ષરો વીપ્સિત થયા છે. એટલે આ દેશી કોઈ એવે લાંબે રાગે ગવાતી હશે કે આટલો ફેર તેમાં સમાઈ શકે. આ ધ્રુવખંડો અને વીપ્સા ૭ મી કડી સુધી આવે છે. ૮ મીથી શુદ્ધ દોહરા જ ચાલે છે, જે બતાવે છે કે લેખક આ દેશીની રચનામાં દોહરાને જ ધ્રુવોના વળગણો લગાડે છે. આ દેશીની વિશેષતા તેના ધ્રુવખંડો ઉપરાંત તેમાં વીપ્સા પણ આવે છે એ છે. આપણે ૯મા પ્રકરણમાં જોઈ ગયા કે વીપ્સા કેટલીક દેશીઓનું લક્ષણ છે.

ચતુષ્કલ રચનાઓને અહીં પૂરી કરી હવે ત્રિકલ, પંચકલ અને સપ્તકલ સંધિઓની રચનાઓ લઈશું. આ બધી રચનાઓમાં ચતુષ્કલસંધિ રચનાઓ સૌથી વધારે વ્યાપક છે અને સૌથી વધારે વૈચિત્ર્યમય છે. તેનું એક કારણ તો એ છે કે ચતુષ્કલસંધિઓ પોતે ષટ્કલ કે સપ્તકલ થઈ શકે છે. પણ તે સિવાય પણ ચતુષ્કલસંધિ વધારે વ્યાપક છે એ સ્વીકારવું જોઈએ.

દેશીઓમાં સળંગ ત્રિકલ સંધિઓવાળી રચના ઘણી જ જૂજ છે. ૯મા પ્રકરણમાં (પૃ. ૨૨૭) બતાવેલાં હીરછંદની ચાલ એ એવો દાખલો છે. એ જ પ્રકરણમાં આપણે દયારામની રૂપાળી રાધાની ગરબીને મહીદીપ સાથે સરખાવી હતી. તે જાતની ગરબીને આપણે મહીદીપની ગરબી કહી શકીએ. મનહર કાવ્યના પદ ૬૨-૬૩ વગેરેમાં બૃ. કા. દો. ૬,૭૨૮-૨૯ આ જ ચાલની ગરબીઓ છે. એમાં મુખ્યત્વે દાલ લદા એવાં ત્રિકલો અને વચ્ચેવચ્ચે બે ત્રિકલોની જગાએ ષટ્કલો આવતાં હતાં એ અત્ર સ્મરણ કરવાની જરૂર છે. એવી એક મહીદીપની ચાલની બીજી દેશી જોઈએ :

પદ ૧૧ મું

નાથ કૃપા સિન્ધુ વિશે તે સકલ ગમાવ્યું
ભેદ રહિત ચેતન ધન હૃદયમાં જમાવ્યું. ૭

બૃ. કા દો. ૩,૬૬૧

અહીં પંક્તિમાં પહેલાં ૭ ત્રિકલો જ આવે છે, અને છેલ્લે બે ગુરુઓ આવે છે જે મળીને એક ષટ્કલ થાય છે. પછી એ ષટ્કલ ગાગા-

એમ કરીને કરો કે ગા૰ ગા૰ એમ ત્રિકલોથી કરો. પણ પહેલા છ માં પણ કયાંક ષટ્કલો આવી જાય છે, જેમકે બીજી કડીમાં

ત્રિગુણાત્મક, મૂળ, શક્તિ, પ્રકૃ,તિ ત,મારી
દા દા દા,

હવે આપણે આને મળતી બીજી દેશીઓ જોઈએ. પ્રથમ રણછોડજી દીવાનના ચંડીપાઠમાંથી ગરબી ઉતારું છું. ઉપર જણાવેલાં દાલ લદા અને દાદાદાનાં આવર્તનો તરત ઓળખાય એટલા માટે દરેક પંક્તિ નીચે જ એ સંધિઓ લખતો જાઉં છું:

છંદ ગરબો

ચિક્ષુર] આ૦યો ક્ષુર; ધાર, અસિ; હાથ, માં રે; લોલ
દાલ દાદા દા; દાલ, લદા; દાલ, દા લ: દાલ
નાથ;] વ્હોણો જેમ; ખૂંટ, કુદે; સાથ, માં રે; લોલ
દાલ; દાદા દા; દાલ, લદા; દાલ, દા લ; લોલ ૧
રથ;] કિંક,ણી અ; નેક, ઘોર; ધમક, તી રે; લોલ
લદા; દાલ,દા લ; દાલ, દાલ; દાલ, દા લ; દાલ
ધજા;] ફરક,રે ને; કલશ, કાંતિ; ચમક, તી રે; લોલ
લદા; દાલ,દા લ; દાલ, દાલ; દાલ, દા લ; દાલ ૨
માએ;] મારી ત્રિ; શળ, મૂળ; કાપિ, યું રે; લોલ
દાલ; દાદા દા; દાલ, દાલ; દાલ, દા લ; દાલ
ભૂત;], પ્રેત, ને સ; મસ્ત, ભક્ષ; આપિ, યું રે; લોલ
દાલ;, દાલ, દા લ; દાલ દાલ; દા લ, દા લ; દ.લ ૮

બૃ. કા. દો. ૨, ૭૨૮

આ ઉપરથી જોઈ શકાશે કે સાદ્યંત દાલનાં આવર્તનો કવચિત્ જ આવે છે. ખરી રીતે જોતાં આમાં પહેલું ત્રિકલ તાલ બહાર રહે છે અને તે પછી પહેલા ષટ્કલમાં ભાગ્યે જ ત્રિકલો આવે છે. અને પછી ઘણે ભાગે અંત સુધી ત્રિકલો જ આવે છે. લોલ સાથે આવાં ત્રિકલોની સંખ્યા પાંચ થાય છે. આ ત્રિકલોમાં કવચિત્ દાલને બદલે લદા આવે છે. છેલ્લે લોલનું ત્રિકલ, તેની પછીની પંક્તિના ત્રિકલની સાથે જોડાઈ એક ષટ્કલ રચે છે. આમ આ ત્રિકલ રચના બધી રીતે આપણે અત્યાર સુધી જોયેલી ષટ્કલ ત્રિકલ રચનાનાં બધાં લક્ષણોવાળી છે. તેની ઉત્થાપનિકા કરવી હોય તો આમ થાય:

દાલ]-દાદાદા; દા–લ દા–લ; દા–લ દા–લ; લાલ
દાલ;] દાદાદા; દા–લ દા–લ; દા–લ દા–લ; લાલ

મહીદીપની પેઠે આ પણ કુલ ચાર ષટ્કલોની રચના છે, જો કે આમાં મહીદીપમાં અંતે બે ત્રિકલોની જગાએ બે ત્રણ માત્રાના પ્લુતો આવતા હતા તે નથી આવતા. આને ગરબાછંદ કહેલ છે તેનું કારણ પણ આ દેશી જાતિરચનાના વિશિષ્ટ સંધિ દાલને ઘણીખરી જાળવી રાખે છે તે જણાય છે. મનહર કાવ્યનું પદ ૧૭મું (બૃ. કા. દો. ૩, ૬૯૫) પણ આવી જ લાલ અંતવાળી દેશી છે.

ચંડીપાઠની એક બીજી દેશી લઈએ :

કવચ ૧૧મું રાગ ગરબો

બ્રહ્મા વિષ્ણુ ને સુરરાય, નામી શીશ સકલ દેવતા રે
માના સુંદર જશ ગાય, શરણ આવ્યા ચરણ સેવતા રે ૧
પાહિ પાહિ જગત માત, પાહિ પાહિ ભુવનેશ્વરી રે
પાહિ દાનવ કુળ ઘાત, પાહિ પાહિ વિશ્વંભરી રે ૨

બૃ. કા. દો. ૨,૭૨૯

આ પંક્તિઓમાં બે જગાએ પ્રાસ આવે છે તે જોયું હશે. પંક્તિને છેડે તો પ્રાસ છે જ પણ વચમાં રાય–ગાય, માત–ઘાત એ ત્રિકલો પણ પ્રાસથી સંધાયેલા છે. કલિકાળના ગરબાછંદ જેવા જ આ પ્રાસ છે. આમાં પણ પ્રથમ ત્રિકલ તાલ બહારનું આવે છે, અને પછીના ષટ્કલથી તાલ શરૂ થાય છે. આ ષટ્કલ ઘણે ભાગે બે ત્રિકલોનું આવે છે છતાં ક્યાંક ત્રિકલો વિનાનું પણ આવે છે. જેમકે, નવમી કડીની પહેલી પંક્તિ

દીન], શરણાંગત; દેવ, ત્રાણ; ત્ર્યંબિકા ગૌં; રી ક, રેન; રે
દાલ,] દા દા દા; દાલ, દાલ; દાલ, લ દા: દાલ, દાલ; દાલ

અહીં પહેલા તાલ બહારના દાલ પછી 'શરણાંગત' શબ્દ ત્રિકલોનો નથી, પણ ષટ્કલ જ છે. પણ તે પછી ત્રિકલો જ ચાલે છે. છેવટે જે આવે છે તે પ્લુત ત્રિકલ છે, જે પછીની પંક્તિના ત્રિકલ સાથે જોડાઈ એક ષટ્કલ રચે છે. અને એ રે પહેલાં પણ એવો જ ત્રિકલ પ્લુત રૂપે આવે છે. પહેલા ત્રિકલને બાદ કરી શરૂ થતા ષટ્કલ પછી પાંચ ત્રિકલ સંધિઓ આવે છે, અને તે પછી બે ગુરુઓનાં બે પ્લુત ત્રિકલો આવે છે.

એ રીતે આ કુલ ત્રીસ માત્રાનો છંદ થયો જેને મળતો કોઈ જાતિછંદ નથી. આ કરતાં પણ એક વધારે લાંબી દેશી લઈએ:

પદ ૧૮ મું રાગ ગરબીનો

સુણો કૃષ્ણતણી વાણ છે પ્રમાણ રે તાણ પડી મેહેલી રે
ભજો ચૈતન્ય અખંડ તજો સર્વ વિષય કામના ઘેલી રે
શોક દુઃખ થયે સુખેથી આનંદ રે, મનમાં ન આણો રે
રાગ દ્વેષ, બીક, વહેમ કામ ક્રોધ રે, શત્રુ કરી જાણો રે

બૃ. કા. દો ૩. ૬૯૬

ઉત્થાપનિકા ઘણી જ સરલ છે:

સુણો], કૃષ્ણ, તણી; વાણ, છે પ્ર;માણ, રે ⌣; તાણ, પડી;
લ દા, દા લ, લદા; દા લ, દાલ; દા લ, દા લ; દાલ, લદા;
મ્હેલી—; રે ⌣
દા દા દા; દાલ

ભજો], ચૈતન્ય અ; ખંડ, તજો; સર્વ, વિષય; કામ, ના ⌣;
લ દા], દા દા દા; દાલ, લદા; દાલ, દા લ; દાલ, દાલ;
ઘેલી—; રે ⌣
દા દા દા; દાલ

દરેક પંક્તિ કુલ ૩૬ કાલમાત્રાની છે, તેમાંની ઘણીખરી ત્રિકલોથી પુરાય છે, કયાંક દાદાદા ષટ્કલ આવે છે, કોઈ વાર સાતના ત્રિકલ તરીકે રે આવે છે, પણ તેનું સ્થાન અને માત્રા પણ નિયત નથી. પણ પંક્તિનો અંત નિયત છે. પંક્તિને અંતે રે ત્રિકલ માત્રાનો આવે છે જે પછીની પંક્તિના આદ્ય ત્રિકલ સાથે જોડાઈ એક ષટ્કલ રચે છે, અને તે અંત્ય રે પહેલાં બે ગુરુઓ એક ષટ્કલ રચે છે. એ ષટ્કલ ઉપર બતાવ્યું તેમ, ઘેલી—એમ અંત્ય ગુરુને ચાર માત્રાનો કરીને કરી શકાય તેમ જ ઘે⌣લી⌣, એમ દરેક ગુરુને ત્રણ માત્રાનો કરીને પણ કરી શકાય. આથી વધારે લાંબી ત્રિકલોની રચના મારા ધ્યાનમાં નથી.

અહીં જ ત્રિકલ ન ગણી શકાય એવી ષટ્કલ રચનાઓ જોતા જઈએ. બધા સંધિઓમાં આ ત્રિકલ સંધિ જ એવો છે જેનો બેવડો ષટ્કલ સંધિ પણ સાથેસાથે જોવો જોઈએ. ચતુષ્કલ સાથે અષ્ટકલને સ્વતંત્ર સંધિ તરીકે લેવાની જરૂર નથી પડતી. કારણકે દરેક પદ્યરચનામાં અષ્ટકલ બે ચતુષ્કલોમાં

વહેંચાય છે તેમાં અપવાદ હોય તો માત્ર બે જ રૂપોનો. દાલગાલદા અને લદાગાલદા, જેનું નિરૂપણ આપણે આગળ કરી ગયા. અને પદ્યરચનામાં પંચકલ ઉપરથી દશકલ કે સપ્તકલ ઉપરથી ચોંદકલ તો કાવ્યમાં આવતા જ નથી. અને એ આવી ન શકે એ દેખીતું છે, કારણકે ભાષામાં દશકલ કે ચોંદકલ સંધિઓનાં શક્ય એટલાં રૂપો સંધિઓ તરીકે ઉચ્ચારમાં ઓળખાય એવાં છે જ નહિ: માત્ર પટ્કલ જ એવું છે જે ઉચ્ચારથી ઓળખી શકાય. અને તેથી તેને પિંગલની ઉત્થાપનિકામાં સ્થાન આપી શકાય.

અંતે રે આવતો હોય એવી ત્રિતાલી ચોપાઈને પટ્કલ રચના જ ગણવી જોઈએ, કારણકે રેના વળગણ પછી તેને ચતુષ્કલમાં નાખવી મુશ્કેલ પડશે. આનો સાદો દાખલો ગમે ત્યાંથી મળી આવશે. અને આગળ આની ચર્ચા ચોપાઈને અંગે કરી છે એટલે અહીં એક દાખલો બસ થશે:

કડવું ૨ જું રાગ મારુ

બોલ બંધ કીધો વ્રજનારી રે, આજ જીતવા કુંજવિહારી રે
એમ બોલ્યાં રાધિકા રાણી રે, જોઈએ કેમ થયા પ્રભુ દાણી રે.
બૃ. કા. દો. ૧,૧૦૪

બોલ], બંધ કી; ધો વ્રજ; નારી—; રે
દાદા, દા દા દા; દા દા દા; દા દા દા; દા
આજ;] જીતવા; કુંજ વિ; હારી—; રે
દાદા; દા દા દા; દા દા દા: દા દા દા; દા
એમ;]

બોલ બંધ કીધો વ્રજનારી
આજ જીતવા કુંજવિહારી

આ ચરણાકુળી ચોપઈ છે, પણ રે મૂક્યા પછી આને એ રીતે નહિ ઘટાવી શકાય.—સિવાય કે 'નૉરીરે' એમ ઉચ્ચાર કરીએ. એમ પણ કરી શકાય પણ એ હઠપ્રયોગ છે. ઉપર પ્રમાણે એનું પટ્કલ પઠન અત્યંત રૂઢ છે. બીજા દાખલા લઈએ:

રાગ ધોળ

'આડો ઘૂઘટ વહુને વડ લેરો લાગે.—એ ગગે

શીલ સંતોષ કહો તો કસ્સાં ઘડવું
કરુણાના કાંબીઓ પ્હેરાવું હો લાલણી

વિવેક વિચાર કહો તો વિછુવા ઘડાવું
કરુણાની કાંબીઓ પ્હેરાવું હો લોલણી
બૃ. કા. દો, ૫૫૧

શીલ સં; તોપ કહો તો; કલ્લાં ઘ, ડાવું—;
દા દા દા; દા દા દા; દા દા દા; દા દા દા;
કરુણાની; કાં બીઓ પ્હે; રાવું હો; લોલણી—;
દા દા દા; દા દા દા; દા દા દા; દા દા દા;

આ જાતની દેશીઓ સાંભળી હશે તેને જરા પણ આભાસ વિના આ પદ્‌કલ્પો સ્પષ્ટ જણાઈ આવશે. 'હો લોલણી'નો ધ્રુવખંડ વિરલ છે એ જોવામાં આવ્યું હશે: એ અન્યત્ર જોયાનું મને યાદ નથી.

છંદ ૨૩ સું રાગ ધોળ

'સુરજ ઉગ્યો રે કેવડીઆંની પર્ણસરે* કે વાણેલાં ભલે વાયાં રે–એ ઢાળ

સુખે થયાં રે સંત જનને સવાર કે શ્રી હરિ સૂરજ ઊગિયો રે
પામ્યા નાશ રે માયાના અંધકાર કે „ „ „
હરખે ઉઘડયાં રે હરિજનરૂપી કમલ કે „ „ „
સેજે બીડાયાં રે કુમતિ કમોદનિખલ કે „ „ „

ઉત્થાપનિકા :

સુખે], થયાં–; રે સંત; જનને સ; વાર કે; શ્રીહરિ;
દાદ ; દા દા દા; દા દાદા; દા દા દા; દાદા દા; દા દાદા;
સૂ રજ; ઊગિયો; રે
દા દાદા; દાદાદા; દા
પામ્યા;] નાશ—; રે માયા; ના અંધ; કાર કે;
દાદા; દા દા દા; દા દા દા; દા દા દા; દાદા દા;
હરખે:] ઉઘડયાં–; રે હરિ; જનરૂપી; કમલ કે;
દાદા; દા દા દા; દા દા દા; દા દા દા; દાદા દા;
સેજે બી:] ડાયાં–; રે કુમતિ; કમદિ નિ; ખલ કે;
દાદ; દા દા દા; દા દા દા; દા દા દા; દાદા દા;

મૂળ ગીત અતિ પ્રસિદ્ધ લગનગીત છે અને બહુ સહેલાઈથી પદ્‌કલોમાં વિભક્ત થાય છે. પ્રથમ તાલ બહારના બે દાદા આવે છે પછી દાદાદાનાં

* પ્રચલિત લગ્નગીતમાં 'પૂણશી કે' છે અને છન્દ જોતાં એ પાઠ સાચો જણાય છે.

૭ આવર્તનો આવી અંતે રે આવે છે જે પછીની પંક્તિના પહેલા બે દાદા સાથે જોડાઈ પટ્કલ રચે છે. પહેલા દાદા પછીનાં શરૂ થતાં પટ્કલોમાં ચોથા પટ્કલમાં અંતે કે નું સ્થાન નિયત આવે છે, તેવી જ રીતે બીજા પટ્કલના પ્રારંભમાં રે આવે છે. જૈન રાસાઓમાં પણ આ દેશી વપરાયેલી છે અને તે તરત ઓળખાય એવી છે.

ઢાળ ૧૦ મી

મારો સ્વામી હો, શ્રી સીતળનાથ કે—એ દેશી

વળી કરવા હે, ચાહે નિજ નાર કે, અધમ પુરુષ જગ એહ છે;
અબળાતણું હે, બળ વધાં ન કોઈ કે, કહિયું નહિ કેશો પછે,

જૈન કાવ્યદોહન પૃ. ૧૬૭

રચના બરાબર ઉપર જેવી જ છે. ઉપર કે આવે છે તે જ સ્થાને અહીં પણ કે આવે છે, અને ઉપર રે આવે છે તે જ સ્થાને અહીં હે આવે છે:

વળી] કરવા—; હેચા—; હેનિજ; નારકે; અધમપુ;
દાદા, દા દાદા; દાદાદા; દાદાદા; દાદાદા; દા દાદા;
રુષજગ; એહ—; છે
દાદા દા; દાદાદા; દા
અબ;]
દા દા;

આગલી રચનાથી આમાં એક તરત દેખાઈ આવે એવો ભેદ એ છે કે આમાં ધ્રુવખંડ નથી, જે ભેદ મેં વારંવાર કહ્યું છે તેમ, એકમનું અવિશ્લેષ્ય અંગ હોય ત્યારે કડીની બાંધણીને અસર કરતો નથી.

હવે એક બીજી રચના લઉં છું તે આ દેશીઓનાં અંગો કે ખંડોના ભિન્ન વિન્યાસથી કેવી રીતે નવી રચના થાય છે તેનો સુંદર દાખલો છે:

ઢાળ નીંદડલી વેરણ હોઈ (થઇ) રહી, એ દેશી

શુક બોલે સાંભળ રાજવી, પ્રથમ જાગીશ હો મધ્ય લગી મહારાજ કે
હોશે પ્રહોર પછી આગળ્યા, તે તુમ જાગજો હો મિલી બે જણા આજ કે
સુગુણ સનેહી સાંભળો

આ. કા. મ. ૧,૬૧

ઉપરની જ દેશીમાં કે પછી આવતો યતિખંડ અહીં પંક્તિના આદિમાં મૂક્યો છે એટલો જ ફેર છે. એ ખંડને કે પછી મૂકી જોતાં આ દેશી બધી રીતે "સૂરજ ઊગ્યો રે કેવડિયાનો૦" ને મળતી આવતી જણાશે:

પ્રથમ] જાગીશ; હો મધ્ય; લગી મહા;રાજ કે; શુક બોલે; સાંભળ; રાજ–;વી સૂરજ] ઊગ્યો–;. રે કે–;વડિયાની; ફણશે કે; ન્હાણે–; લાં ભલે; વાયાં–; રે અલબત રે ની જગાએ હો આવે છે પણ, એ ભેદ કંઇ મહત્ત્વનો નથી. સૂરજ°વાળી પંક્તિને છેડે એક દા આવે છે તે પછીની પક્તિના આદિના દાદા સાથે જોડાઈ એક પદ્કલ રચે છે. આ નવી રચનામાં એ પદ્કલ પંક્તિની વચમાં આવી એક જ થઈ જાય છે. અને તેથી પંક્તિના આદિથી જ પદ્કલ શરૂ થાય છે, પદ્કલ બહાર કશું રહેતું નથી:

શુક બોલે; સાંભળ; રાજ–;વી પ્રથમ; જાગીશ; હોમધ્ય;
દા દા દા; દા દા દા; દાદદા; દા દા દા; દા દા દા; દા દા દા;
લગી મહા; રાજ કે;
દા દા દા; દા દા દા;

આ જ ત્રિન્યાસવાળો એક બીજો દાખલો લઉં છું, પણ તેમાં અંત્ય 'કે' લુપ્ત કરેલો છે, અને તેથી પંક્તિ ગાલાન્ત બનેલી હોઈ નવીન ચમત્કાર દર્શાવે છે:

ઢાળ ૭ મી વીર સુણો મુજ વીનતી, રાગ ઘોરણી એ દેશી

રાય જંપે સુણો નર તમે, મુખ બોલો હે, તુમચો અવદાત;
વાંકાં વેણ ન કાઢીએ, સુગુણા જેહ હો, નીગુણા નવ થાત. રાય૦
પાણી પીને ઘર પૂછિયે, એમ ન્યાયે હો, કેમ હોવે જી ન્યાય
પંચ માંહે નવ પામિયે, જશ સારો હો, જગમાંહે પસાય રાય૦
એજન પૃ. ૧૪૫

અહીં લુપ્ત કરેલા 'કે'ને ઉમેરીને પ્રથમ જૂની દેશી પ્રમાણે ન્યાસ આપું છું:

મુખ બોલો હો, તુમચો અવદાત કે રાય જંપે સુણો નર તમે
સુગુણા જેહ હો, નિગુણા નવ થાત કે, વાંકાં વેણ ન કાઢિયે
એમ ન્યાયે હો, કેમ હોવે જી ન્યાય કે પાણી પીને ઘર પૂછિયે
જશ સારો હો, જગમાંહે પસાય કે, પંચ માહે નવ પામિયે.

આ રાય જંપે૦ રચનામાં અંતે કે લુપ્ત કરેલો છે તેથી તે સ્થાને 'થાત' નિષ્કલ આખી પદ્કલ કાલમાત્રા પૂરે છે. આ રીતે

રાય જં; પે સુણો; નર ત; મે મુખ; બોલો–; હો તુમ;
ચો અવ; દા–ત;

અને ત્યાં જ પદ્કલ પૂરું થાય છે.

આપણે ષટ્કલ દેશીઓ અહીં જ પૂરી કરી હવે પંચકલ સંધિની દેશીઓ જોઈએ. આ સંધિની રચનામાં વૈવિધ્ય કે વૈચિત્ર્ય નહિજેવું જ છે. આ રચનાની બે મુખ્ય દેશીઓ, તે બન્ને આપણે ૭મા પ્રકરણમાં જોઈ ગયા છીએ. એક સાદો પ્રકાર તે દાલદા નાં આઠ આવર્તનોનો. (પૃ. ૧૭૪) અને કંઈક વધારે કલામય અને મ ટે જ વધારે વ્યાપક અને પ્રસિદ્ધ તે નરસિંહ મહેતાનાં પરભાતિયાં ગણાય છે તે, જેમાં આઠમા પંચકલની જગાએ પ્લુત ગા આવે છે. આની એક જ બીજી વિચિત્ર રચના જોવામાં આવી છે જેને વિષે હું નિર્ણયપૂર્વક કહી શકતો નથી. કારણકે જૈન ગૂર્જર કવિઓ ભા. ૧ માં માત્ર તેની બે જ કડીઓ ઉતારેલી મળે છે, અને તેમાં પણ મારે તેને યોજનાબદ્ધ કરવા અમુક રીતે બેસારવી પડે છે. હું મારી યોજના પ્રમાણે તેને નીચે ઉતારું છું :

વડતપા ગચ્છ ધનરત્ન સૂરીસ કિ
પંડિતશ્રી ભાનુમેરૂ ગણી સીસ કિ
તસ વિનયી નય સુંદરો
દોઈ કર જોડિ કહજુ ઉવઝાઈ કિ
શીલવંતહ તણા નિત નમૂં પાય કિ. ૧૫
દેવસુંદર સૂરી પાટિ પ્રધાન કિ
સૂરિવરિ વિજયસુંદર વિજય માન કિ
તાસ આદેસ લહી કરી
હૃદય થિર રાખિવા રચ્યુ એ રાસ કિ
સોલ ઉગેણો નિરુક્ત ભાદ્રપદ માસ કિ ૧૬

જ. ગૂ. ક. ૧, ૨૬૭

આમાં 'કિ' અંતવાળી પંક્તિઓમાં બબ્બે વચ્ચે પ્રાસ છે. તેમાંની દરેકમાં દાલદાનાં ચચ્ચાર આવર્તનો આવે છે. પણ કિ વિનાની વચ્ચે એક ટૂંકી પંક્તિ પ્રાસ બહારની આવે છે તેમાં દાલદાનાં ત્રણ આવર્તનો આવે છે. અલબત ચોથું ત્યાં અનક્ષર રહે છે :

તસ વિનયી નય સુંદરો
દા લદા દાલદા લદા
તાસ આ દેસલ હીકરી
દાલ દા દાલદા દાલદા

આખી રચના જોતાં દેશીનું સ્વરૂપ જુદું જણાય તો કહી શકતો નથી. પણ ઉપરની યોજના પણ સુંદર છે એટલું તો ખરું જ.

હવે પંચકલ છોડી સપ્તકલ લઈએ. આપણે પ્રકરણ ૮મામાં જોઈ ગયા કે પ્રબન્ધોમાં ઢાળ નામે અતિ વ્યાપક વપરાતી બે રચનાઓ છે તેમાંની એક ૨૭ સો ૨૮ સો ચોપાઈ છે, અને બીજી સપ્તકલની છે. આપણે ભાલણમાંથી જ તેનો દાખલો લઈએ :

> તેણિં સખિ એક મદિરકા જે સખી રહિ સંનિધાન
> તાંબૂલ વાહિનો ઊચરિ સાંભલુ જી રાજાન ૧૫
>
> કુણ છિ જે દૂહવિ, જે શું તહ્મો આણુ પ્રીતિ ?
> દૂખનું કારણ કહૂં એક વાત છિ વિપરીત ૧૬
>
> કાદંબરી પૃ. ૪૧

સંધિઓ તરત સમજાય એવા છે એટલે તેની વિગતવાર ઉત્થાપનિકા નથી આપતો. દાલદાદા દાલદાદા દાલદાદા ગાલ એવું એનું સાધારણ બંધારણ છે. પહેલાં બે સપ્તકલો પછી શબ્દાન્ત યતિ ઘણી વાર આવે છે, પણ તે નિરપવાદ નથી. ઉપર બીજી પંક્તિમાં જ ઊચરિ સાંનો એક સંધિ બને છે અર્થાત્ એ પંક્તિમાં શબ્દાન્ત યતિ નથી. ચોથા સપ્તકલની જગાએ માત્ર ગાલ આવે છે એટલે ત્યાં લલકાર અને વિરામ બન્નેને સારો અવકાશ રહે છે અને પછીની પંક્તિનો એકાદ અક્ષર એ સંધિમાં ભેળવવો હોય તો તેની પણ સગવડ રહે છે, જે બીજી પંક્તિમાં બનેલું છે. તેમાં 'તાંબૂલ'નો 'તા' સંધિ બહારનો છે અને તે આગલી પંક્તિના છેલ્લા સંધિમાં ભળી જાય છે. કોઈ વાર છેલ્લો સંધિ ગાલ ને બદલે દાલગા પણ હોય છે. અખેગીતામાં ઢાળની જગાએ આવતા પૂર્વછાયામાં આ સપ્તકલ રચના પુષ્કળ વપરાઈ છે અને તેમાં ઘણી જગાએ અંત્ય સંધિમાં દાલગા આવે છે. તેની અતિ પ્રસિદ્ધ પ્રાસવાળી છેલ્લી કડી બધી એવી જ છે :

> કહે અખો સહુ કો સુણો આ,કાશ કર્યો મ,હંતને
> દા લ દા દા,દા લ દા દા, દા લ દા દા દાલગા
> પિંડ બ્રહ્માંડ સ્વ,તંત્ર થઇને, દેખે તેના, અંત ને
> દા લ દા દા , દાલ દા દા, દાલ દાદા, દા લ ગા
>
> અખેગીતા કડવું ૩૭

આ સવાય નરસિંહનાં ઝૂલણા સિવાયનાં પરભાતિયાં ત્રણે ભાગે સપ્તકલ સંધિઓમાં ગવાય છે. પણ અહીં સાથેસાથે એ કહેવું જોઈએ કે

એ જ પરભાતિયાં પટ્કલમાં અને ચતુષ્કલમાં પણ ગવાય એવાં છે. અને આ બાબત તરત સમજાય એવી છે:

દાલદાદા દાલદાદા દાલદાદા દાલદાદા

આમાં વચમાં આવતો લ એટલે એક જ માત્રા છોડી દઈએ તો રચના તરત પટ્કલ થાય:

દાદાદા દાદાદા દાદાદા દાદાદા

અને એ વચમાં આવતા લમાં એક જ માત્રા ઉમેરીએ તો એ જ સંધિ આઠ માત્રાનો થાય

દાદાદાદા દાદાદાદા દાદાદાદા દાદાદાદા

આ રીતે આ દેશીઓ કે પદો કે પરભાતિયાં ત્રણેય તાલોમાં ગાઈ શકાય. પણ મેં પરંપરાથી ગાનારને ઘણે ભાગે સપ્તકલ સંધિઓમાં એટલે દીપચંદી તાલમાં જ એને ગાતા સાંભળ્યા છે અને એ તાલમાં એ બહુ સુંદર લાગે છે. સપ્તકલમાં બબ્બે માત્રાના દ્વિકોની વચમાં એક લઘુની જે લચક આવે છે તેથી ગાવામાં અને ખાસ કરી તાલમાં—પઠનમાં સુંદર ચમત્કાર આવે છે. એ દીપચંદી તાલ સામાન્ય રીતે અઘરો ગણાય છે પણ ગુજરાતીઓને એ બહુ ફાવી ગયેલો, પ્રિય થઈ પડેલો તાલ છે. પંડિત શ્રી. ઓંકારનાથ સાથે આ સંબંધી વાત થતાં તેમણે પણ મને કહેલું કે આ દીપચંદી તાલ એ હિંદ સમસ્તનાં લોકગીતોમાં ગુજરાતની વિશિષ્ટતા છે. અલબત જેમને ગાતાંગાતાં કે એકબે સ્વરોમાં ગુંજતાંગુંજતાં તાલ ઓળખવાની ટેવ નહિ હોય તેમને આ નહિ સમજાય છતાં સહેલાઈથી સ્પષ્ટ કરી શકાય એવી કેટલીક રચનાઓની ઉત્થાપનિકા નીચે આપું છું.

પહેલાં સપ્તકલમાં અનેકવાર સાંભળવામાં આવેલી એવી એક પ્રસિદ્ધ રચના લઉં છું:

પદ ૨૯ મું—પ્રભાતિયું નાગદમન

જલ કમલ છાંડી જાને બાળા, સ્વામી અમારો જાગશે;
જાગશે તને મારશે મને બાળહત્યા લાગશે.

નરસિંહ મહેતાકૃત કાવ્યસંગ્રહ પૃ. ૪૬૮

જલ કમલ* છાંડી, જાને બાલા; સ્વામી અમારો, જાગશે
દાલ દાદા, દાલ દાદા, દા લદાદા, દાલદા

* શ્રીયુત રામભાઈ બક્ષી અને સદ્‌ગત નરસિંહરાવનો એવો તર્ક છે કે નદી કમલ ને બદલે મૂળ વનલ પાઠ હશે એ ધ્યાનમાં લેવા યોગ્ય છે.

જાગશે તને, મારશે મને, બાળહત્યા, લાગશે.
દાલદા દા, દાલદા દા, દાલદાદા, દાલદા.

એ પછી નજીક જ આવતું પદ ૨૪ મું :

માતા રે જ,સોદા હરિને, ઘૂમણ ધ્વા, લે
લ દા દા દા, લદા દાદા, લ દા દા દા, દા

એજન પૃ. ૪૬૫

એ પછી આવતાં પદો ૨૫,૨૬,૨૭ બધાં આ જ સંધિનાં છે. ખરી રીતે પરંપરાથી આ પદો આમ જ ગવાય છે જોકે પરંપરાના અપરિચયથી હમણાંહમણાં ઘણા તેને જુદા તાલથી ગાય છે. આ જ સંધિમાં ગવાતાં બીજાં પ્રભાતિયાં લઉં છું :

પદ ૯૬ મું વસંત, પંચમ પ્રભાત

જાગો રે જશોદાના જીવન વાહાણેલાં વાયાં
તમારે ઓશીકે મારાં ચીર ચંપાયાં જાગો રે ટેક

એજન પૃ. ૨૫૫

આને ઘણા પટ્કલમાં ગાય છે. કોઈ ચતુષ્કલ કે અષ્ટકલ ઘુમાલી તાલમાં પણ ગાય છે પણ એ તાલ ત્વરિત હોઈ પ્રભાતિયાને તદન પ્રતિકૂલ છે. પરંપરાના ગાન પ્રમાણે તેના સંધિઓ નીચે પ્રમાણે પડે છે :

જાગો રે જશો, દાના જીવન, વ્હાણેલાં વા,યાં
લ દા દા દા, લ દા દા દા, લ દા દા દા,
ત મા રે ઓ, શી કે મા રાં, ચી ર ચં પા, યાં

એજન પૃ. ૨૫૬

એ જ પ્રમાણે પ્રસિદ્ધ

ઝોળી રે ભર, વાડશ હરિને, વેચવા ચા, લી
લ દા દા દા, લ દા દા દા, દા લ દા દા,

અહીં ચોથું સપ્તકલ માત્ર એક ગુરુથી પુરાય છે તેથી ગીતના ધીમા લલકારને પુષ્કળ અવકાશ મળે છે.

નરસિંહનાં બીજાં ઝૂલણા સિવાયનાં પરભાતિયાં જેવાં કે

ભૂતળ ભક્તિ પદારથ મોટું બ્રહ્મલોકમાં નાહીં રે

એજન પૃ. ૪૬૯

અને પ્રસિદ્ધ

વૈષ્ણવ જન તો તેને કહિયે

એ પણ સપ્તકલ સંધિઓમાં જ પરંપરાથી ગવાય છે પણ તેનો અક્ષરવિન્યાસ એટલો કલામય નથી કે જેથી સહેલાઈથી તે આપણી લઘાની સંજ્ઞાથી બતાવી શકાય. નરસિંહના સુંદર મહિના

પદ ૯૨ મું

કાર્તિકમહિને કૃષ્ણજી, મેલી ગયા રે મહારાજ
રુદન કરે રાણી રાધિકા, નયણે આંસુની ધાર
શું રે જીવું સંસારમાં ?
પાપી પ્રાણ ન જાય લોભી જીવડો ન જાય
શું રે જીવું સંસારમાં ?

પણ સપ્તકલ સંધિઓમાં ગવાય છે પણ તે દર્શાવવા માત્રાની વધારે ઝીણવટથી ગણતરી કરવાની જરૂર પડે છે એટલે તેની ઉત્થાપનિકા નથી આપતો. સપ્તકલની વૈચિત્ર્યમય રચનામાં ભટ્ટેશ્વરબાહુબલિરાસની તૂટક રચનાનો દાખલો હું પહેલાં આપી ગયો છું પૃ ૨૭૭. તેની યુક્તિ એક રીતે સાદી જ હતી. તેમાં હરિગીત ઉપર બે ટૂંકી લીટીઓ આવતી જેનો ન્યાસ નીચે પ્રમાણે હતો :

દા દાલદાદા ગાલ

પણ આ સંધિઓની પણ દેશીઓના પ્રકારની વૈચિત્ર્યમય રચનાઓ થાય છે. અર્જુનગીતાની સરસ્વતી છંદના ચાલ આનો સારો દાખલો છે :

સરસ્વતીછંદની ચાલ

શ્રી ગુરુપ્રતાપે ગાઈએ, કિરપા તે સાધુ જન
પરિબ્રહ્મ મારો આતમા, મારું મંન તે અર્જુન
અર્જુન સુણો ગીતાસાર, પાડવ માનજો નિર્ધાર. ટેક
સંસારસું સરસો રહે ને મંન મારી પાસ
સંસારમાં લેપાય નહિ તે જાણ મારો દાસ. અર્જુન૦ ૫
બૃ. કા. દો. ૨,૭૫૦

ઉત્થાપનિકા :

શ્રી ગુરુ પ્રતાપે, ગાઈએ કિર, પાતે સાધુ, જંન
દા લ દા દા દા લ દા દા, દા લ દા દા, દાલદા

પરિ] બ્રહ્મ મારો, આતમા મૅારું, મન્ન તે અર્, જુન
દા લ દા દા, દા લ દા દા, દા લ દા દા, દાલ
અર્જુન], સુણો ગીતા, સાર
દા દા, લ દા દા દા, દા લ
પાંડવ], માનજે નિરધા-૨
દા દા, દા લ દા દા દાલદાદા

જૈન રાસાઓમાં દૂહાના ૧૧ માત્રાના ચોથા ચરણ સાથે ધ્રુવખંડની પાંચ માત્રાનો શબ્દ મળીને એ ચોથું ચરણ આખી સોળશી પંક્તિ થઈ રહેતું, તેની પેઠે અહીં પણ બીજી પંક્તિના 'જુન' સાથે ધ્રુવનો 'અર્જુન' ભળીને, અને ધ્રુવના 'સાર' સાથે પછીની પંક્તિનો 'પાંડવ' ભળીને આવા સપ્તકલ સંધિઓ બને છે. સાદામાં સાદા કવિઓ દીપચંદી જેવા અઘરા તાલમાં કેટલા કૌશલથી સંધિઓ મેળવે છે એ જોતાં એ કાલના વાગ્ગેય-કારોને દેશીઓ ઉપર કેટલું સ્વાભાવિક પ્રભુત્વ હતું તે ખ્યાલમાં આવશે.

એક જરા જુદી જાતની બીજી રચના લઈએ :

પદ ૧લું રાગ ગરબી

કાનૂડો રે કાનૂડો રે જમનાજીને આરે પાણીડાં વારે રે એની કાનૂડો
" " " " ઓચિંતો આવે, આવીને બોલાવે રે " "
" " " " કોડે જળની હેલું, બોલે ઘેલું ઘેલું રે " "
" " " " વૃંદાવનની વાટે, બાઝે મહિને માટે રે " "
" " " " ડોલરિયો થૈ ડોલે, જેમ તેમ બોલે રે " "
" " " " બ્રહ્માનંદ કહેલી, કીધી મુને ઘેલી રે " "

બૃ. કા. દો. ૨,૮૦૧

ઉત્થાપનિકા :

કાન્હાનૂડો રે, ક્હાનૂડો રે, જમનાજીને, આરે પાણીડાં, વારે રે એની, કાનૂડો-
લ દા દા દા, લ દાદાદા, લ દા દા દા, લ દા દા દા, લ દા દા દા, લદાદાદા
ઓ.ચિંતો, આવે આવી નેબો, લાવે રે એની,
દા લ દા દા લ દા દા દા લ દા દા દા,

એકેકી પંક્તિ એકેકી સ્વતંત્ર ગેયકમ અને સમગ્ર કડી છે. એટલે બે પંક્તિ વચ્ચે પ્રાસનો પ્રશ્ન નથી. અંતનો ધ્રુવખંડ 'રે એની કાનૂડો' પ્રાસનું કામ કરે છે. લાંબા અંત્ય ધ્રુવખંડો હોય ત્યાં પ્રાસની જરૂર

રહેતી પણ નથી. અંત્ય પ્રાસ નથી પણ આંતરપ્રાસ છે અને તે બહુ ખૂબીવાળો છે કેમ જે સપ્તકલોના અંત નહિ પણ આદિમાં તે આવે છે. આખી ગરબી અત્યંત લચકદાર ઠમકાળી લાગે છે, અને તે અસર એક જ સંધિમાં ઘણા ગુરુઓ ઠાંસી તેમના લઘૂકરણથી થઈ છે—ખાસ કરીને ચોથા સંધિમાં. એ અસર જોવા જ આખી ગરબી ઉતારી છે. આ જોતાં ખાતરી થશે કે દેશીના કવિઓ પ્રમાદથી ગુરુ મૂકી તેને લઘુ નહોતા કરતા, પણ ગાનમાં અમુક અસર ઉપજાવવા તેમ કરતા. જ્યાં આવી લચકની જરૂર નથી ત્યાં આવું ગુરુનું ભરતર પણ નથી. દાખલા તરીકે

જાવું છે રે, જાવું છે રે, જાવું છે નેદાન, ભજ ભગવાન રે જીવ જાવું છે
જાવું છે રે, જાવું છે રે, રેવાનું છે કાચું, માની લેજે સાચું રે જીવ જાવું છે
જાવું છે રે, જાવું છે રે, માલધન મેલી, ઠાલું ઠેલી રે જીવ જાવું છે

* * *

જાવું છે રે જાવું છે રે, કહે નિષ્કુલાનંદ, ભજ ગોવિંદ રે જીવ જાવું છે.

કીર્તનસંગ્રહ પૃ. ૭૬—૭૭

આમાં એક જ જગાએ એવું ગુરુનું ભરતર છે. બાકી આખી રચના ઘણી જ સરલ રીતે ચાલી જાય છે. ૭ સપ્તકલોની એટલે ૪૨ માત્રાની આ રચના. કદાચ દેશીઓમાં સૌથી લાંબી હશે.

અહીં આપણે આ પ્રકારની દેશીઓનું પ્રકરણ પૂરું કરીશું. અલબત દેશીઓ તો અનેક પ્રકારની ભંગીઓવાળી છે અને તેનું નિઃશેષ નિરૂપણ આવા ગ્રન્થમાં અશક્ય છે, પણ આપણા પ્રાચીન વાગ્ગેયકારોનું તેના ઉપરના પ્રભુત્વનો સર્જકતાનો તથા દેશીઓની મુખ્ય મુખ્ય ભંગીઓનો ખ્યાલ આ ઉપરથી આવી જશે.

પ્રકરણ ૧૨

પ્રકીર્ણ દેશીઓ

આ પ્રકરણમાં આપણે એવી દેશીઓ લઈશું જેનું જાતિછંદોમાંના કોઈ પણ એક જ સાથે અનુસંધાન ન કરી શકાય. આમાંની કેટલીક એવી છે જેની એક પંક્તિ એક છંદ સાથે સંબંધ ધરાવતી હોય અને બીજી બીજા સાથે સંબંધ ધરાવતી હોય. અને કેટલીક એથી વધારે સંકીર્ણ પ્રકારની છે, જેમાંની ઘણીને આપણે કોઈ જાતિછંદ સાથે અનુસંધી શકીએ નહિ. તેવીને પણ આ પ્રકરણમાં મૂકવાનું કારણ એ કે એ પણ આપણા પ્રાચીન સાહિત્યની દેશીઓ છે અને લાંબી પરંપરાથી અમુક રૂઢ સ્વરતાલમાં તે ગવાય પઠાય છે. આ બધી જ આપણે આગળ આપી ગયા તેમાંના કોઈ એક તાલમાં જ ગવાય—પઠાય છે, અને તેના અક્ષરવિન્યાસ તેતે તાલને અનુકૂળ સંધિઓ વ્યક્ત કરે છે માટે જ, અને તેટલે અંશે જ, તે પિંગલનો વિષય બની શકે છે.

પ્રથમ આપણે જુદાજુદા છંદોની પંક્તિના મિશ્રરૂપોવાળી દેશીઓ લઈએ. ગયા પ્રકરણમાં ત્રિપદીઓ એક જગાએ આપેલી. નીચેની રચના આવા મિશ્ર પ્રકારની છે:

ઢાલ ત્રિપદીનું

સુવિહિત ખરતર ગચ્છ વિરાજઇ
રમણાવર જિમ ગુહિર ગાજઇ
શ્રી જિન સાગર સાર.

જૈ. ગુ. ક. ૧,૧૨૭

અહીં પહેલી બે પંક્તિ ચોપાઈની છે, અને ત્રીજી દોહરાનું ચોથું ચરણ છે. ત્યાં એ ત્રિપદીની ચર્ચામાં એવી મિશ્ર છંદોની અનેક ત્રિપદીઓ આવે છે. ત્રિપદીનું એક સળંગ નિરૂપણ કરવા આવા મિશ્ર પ્રકારો પણ મેં ત્યાં લીધા છે. એ સિવાયના બીજા મિશ્ર પ્રકારો લઈએ. સૌથી પહેલાં સત્યભામાના રુસણાની પ્રસિદ્ધ દેશી લઈએ:

સત્યભામાનું રુસણું

જાણ્યુંજાણ્યું હેત તમારું જાદવા રે લોલ
હેત જ હોય તો હૈડામાં વરતાય જો
અમે તમારી આંખડિયે ઓળખામણાં રે લોલ
વાલપ હોય તો નયણાંમાં ઝળકાય જો   જાણ્યું૦ :

બૃ. કા. દો. ૧, ૮૩૯

ઉત્થાપનિકા બહુ સહેલી છે. સ્પષ્ટ રીતે ચતુષ્કલો ચાલે છે

જાણ્યું, જાણ્યું; હેત ત, મારું; જાઽદ,વા રે; લો,—,—ઽલ;
હેત જ, હોય તો; હૈડા, માં વર; તાઽય, જો—;
અમે ત,મારી; આંખડિ,યે ઓળ;ખામ,ણાં રે; લો,—,—ઽલ;
વાલપ હોય તો;નયણાં,માં ઝળ; કાઽય, જો—;

એકી પંક્તિમાં સાત ચતુષ્કલોમાં અક્ષરવિન્યાસ થયો છે અને તેમાં છેલ્લાં ત્રણમાં ગાલગારે લોલ આવે છે. બેકી સર્વત્ર પ્લવંગમની છે, અને 'ઓધવજી સંદેશો'ના દેશીની બેકી પંક્તિ જેવી જ અંતે જોવાળી છે.

ધૂતારા ધરણીધર તારી વાંસળી રે લોલ
વાંસળિયે કંઈ ઘેલું કીધું ગામ જો.

એજન પૃ. ૮૯૦

પણ આ જ દેશી છે.
બીજા મિશ્ર પ્રકારો લઈએ.

ઢાલ સાંભરિયા ગુણ ગાવા મુજ મન હીરનારે—એ દેશી ૨૧ મી

ધન ધન સુવિહિત તપ ગચ્છ સાધુપરંપરા રે, આણંદ વિમળ સૂરિરાય
ક્રિયા ઉદ્ધાર કરી, કર્યું શાસન ઊજળું રે, નિરમોહી નિરમાય
ધન ધન સુવિહિત તપ ગચ્છ સાધુપરંપરા રે.

ધનધન૦ એ ધ્રુવપંક્તિ છે. તેની ઉત્થાપનિકા નીચે પ્રમાણે થાય:

ધન ધન, સુવિહિત; તપ ગચ્છ, સાધુ પ;રંઽપ,રા–; રે–, – –;

અંતે આવતો 'ગાલગા રે' આ રીતે ૧૨ માત્રાનો થાય છે. અને આખી પંક્તિ ૨૮ મા, ચોપાયાની બની રહે છે. મેં આગળ કહ્યું તેમ જેમ દોહરાના એકી ચરણમાં, અને પ્લવંગમને અંતે ગાલગા આઠ માત્રાનો થાય છે તેમ આ 'ગાલગા રે' ૧૨ માત્રાનો થાય છે. ગાલગાન્ત પ્લવંગમને જો આપણે રેવાળો પ્લવંગમ કરીએ તો ગાલગા રે અન્તવાળા પંક્તિને

આપણે ચોપાયાનો પ્લવંગમ કહી શકીએ, જો કે સાધારણરીતે પ્લવંગમની પેઠે તેની શુદ્ધ ચાર પંક્તિનો છંદ બનતો નથી, એ ઘણે ભાગે આવી કોઈ વધારે જટિલ કૃતિઓમાં જ આવે છે. ઉપરના ન્યાસમાં ચોપાયા પછીની ચાર કાલમાત્રા બતાવીને રચનાનું પૂરું ૩૨ માત્રાનું સ્વરૂપ બતાવેલું છે.

ઉપરની દેશીમાં રે સુધીનો ખંડ ચોપાયાના પ્લવંગમનો છે, અને બાકીનો ભાગ દોહરાના એકી ચરણનો છે. "આણંદ વિમળ સૂરિરાય" જરા બોલવામાં કઢંગું લાગે છે, પણ તેની પછી આવતો "નિરમોહી નિરમાય" અને આખી દેશીમાં આવતા એ ખંડો જોતાં તે દોહરાનું એકી ચરણ છે તેની ખાતરી થાય છે. આ દેશી જૈન રાસામાં પુષ્કળ વપરાય છે જો કે આના અવાંતર ભેદો જરાજરા ફરકવાળા પણ છે. શત્રુંજયમહિમાની ઢાળ ૬૪ મી દાખલા તરીકે આ જ દેશી છે. હું એક જ પંક્તિ નીચે ઉતારું છું, જે લાક્ષણિક છે:

શત્રુંજય ગિરિનો રે મહિમા પૂછતો રે, ભાળે ઋષભજિણંદ.

આ. કા. મ. ૩,૭૯

એ જ કાવ્યની ઢાળ ૪૩ (એજન પૃ. ૫૬) અને ૪૨ મી (એજન પૃ. ૫૪) પણ મૂળ આ જ દેશીના પ્રકારો છે.

એક બીજો જાતિનિષ્પાદ્ય દેશીઓના મિશ્રણનો પ્રકાર લઈએ, દયારામની સુપ્રસિદ્ધ ગરબી.

પારણું

માતા જસોદા ઝુલાવે પુત્ર પારણે
ઝુલે લાડકડા પુરુષોત્તમ આનંદભેર
હરખી નિરખીને ગોપીજન જાયે વારણે
અતિ આનંદ શ્રીનંદજીને ઘેર માતા૦ ૧

પરંપરાથી જે રીતે આ દેશી ગવાય છે, તે રીતે તેની ઉત્થાપનિકા નીચે પ્રમાણે થાય:

માતા;] જસો, દા ઝુ; લાવે, પુત્ર પા—,—રે; ણે-,
ઝુલે;] લાડક, ડા પુરુ;ષોત્તમ, આનંદ; ભે-રે
હરખી;] નિરખી.ને ગો; પીજન, જાયે; વા—,—રે; ણે-,
અતિ;] આનં,દ શ્રી; નંદા, જીને; ઘે-રે, માતા;

દયારામ રસસુધા પૃ. ૯૨

અહીં સ્પષ્ટ રીતે એકી પંક્તિમાં આઠ કાલમાત્રા ચતુષ્કલો છે અને બેકીમાં ૭ છે. પારણેનો પા સાત કાલમાત્રાનો પ્લુત બને છે પણ ગાવામાં ખરેખર તેમ જ ગવાય છે. જેને આનો અભ્યાસ હશે તે તરત આ સમજી શકશે.

પ્રસિદ્ધ હાલરડું

માતા જશોદા બોલાવે જમવા લાલને
ચાલો લાડકવાયા લાગું તમને પાય
તેમતેમ રિસાઈને રંગ રસિયોજી આવે નહી
પાછળ દોડે તેમતેમ નટવર નાસી જાય
માતા જશોદા બોલાવે જમવા લાલને

બૃ. કા. દો. ૩

આ જ ઢાળનું છે.

એક બીજી મિશ્ર રચના જોઈએ :

ઢાળ ૬ટ્ઠો-દેશી: એણી પેરે રાજ્ય કરતાં રે—રાગ ગોડી

રાખે જંગમાં નામ રે ભરત નરેશ્વર
રાજ્ય કરે પટ ખંડનું એ
ભોગવે સુખ અનંત રે ઇંદ્રતણી પરે
કાળ ન જાણે જાય તો રે
પૂર્વ ગયાં પંચ લાખો જિન નિર્વાણ થકી
હુઓ ભરત તપે કેવળીએ
ભવન અરીસામાંહે રે નૃપ ભરતેશ્વર
નિજ દેહી શણગાર તો એ

આ. કા. મ. ૩,૮૪

આમાં એકી પંક્તિ બરાબર રોળાના પ્લવંગમની છે. અને બેકી દાદા દાદા દાલલ એ/રે—એમ ચાર કાલમાત્રા ચતુષ્કલની છે. પ્રાસ બહુ વિચિત્ર લાગે એટલે અંતરે મેળવ્યા છે. ચોથી પંક્તિ "જાય તો રે"નો પ્રાસ આઠમી પંક્તિ "ગાર તો એ" સાથે મેળવ્યો છે. આટલા દૂરના પ્રાસો હું નકામા માનું છું, કારણકે ગાતાં કે પઢતાં તેનું અનુસંધાન થવું અશક્ય છે. આ દેશીમાં આગળ જતાં પ્રાસ છોડી દીધા છે.

હવે એક નવા પ્રકારની દેશી લઈએ જેનો પ્રવાહ ઠીકઠીક લાંબા સમય સુધી ચાલ્યો છે. નરસિંહથી સ્વામિનારાયણ સંપ્રદાયના સાધુઓ સુધી એને જોઈ શકીએ છીએ :

પદ ૨૦ મું પ્રભાત

વ્રજનો વિહારી રે અમો ઘેર પ્રાહુણો રે.
હાંરે હું શાશા સજું શણગાર ? વ્રજનો૦
માંગ સમારું રે સજની મોતિએ રે
ચાંદલીઓ મારું રે મહારાજ વ્રજનો૦

નરસિંહમહેતાકૃત કા. પૃ. ૨૭૦

આ ચતુષ્કલ રચના છે અને તેના સંધિઓ નીચે પ્રમાણે પડે છેઃ

વ્રજનો વિ,હૅારી રે, અમોં ઘેંર, પ્રૅાહૂણ, લૅા રે~
હૅારે હું, શૅા શા, સ,જૂં શણ, ગા~ર
માંગ સ,મૅારું રે, સજની, મો~તિ, એંરે~
ચાંદલિ,યો મા,રુંૅ રેં મ્હા,રા~જ

લઘુગુરુમાં ઘણો ફેરફાર કરવો પડે છે, પણ લાંબી પરંપરાથી ઉપર પ્રમાણે જ ગવાય છે. આમાં એકી પંક્તિમાં પાંચ અને બેકીમાં ચાર સંધિઓ આવે છે. નરસિંહ મહેતામાં આ રચના પુષ્કળ વપરાઈ છે. એ જાતનું અતિ પ્રાસદ્ધ લોકગીત

નૅાગણી જ,ગાડૅેરે, કાળા, ના~ગ,નેંરે~
ઑાપણે, ઑાંગણે, નાનો, બા~ળ

આ લોકગીતમાં પણ આ જ રીતે અનેક ગુરુઓને લઘુ કરેલા છે. આ લોકગીતની પહેલી પંક્તિ આ પ્રમાણે છે

જમ્નૅાજીને. કાંઠેંરેં ક,દમ કેંરોં. ઝા~ડ, વૅારે~
ઝૅાડવે, ઝાડવે, જાદવ, રા~ય

આ ગુરુની ઠાંસણી સાભિપ્રાય છે એમ માન્યા વિના છૂટકો નથી. નીચેની રચનામાં બેકી પંક્તિમાં એક રે વધારે આવે છે પણ રચના અને સંધિઓ એના એ રહે છે. રે છેલ્લા સંધિમાં સંકડાઈને સમાઇ જાય છે.

પદ ૨૦ મું

શરણું તું તો લેને રે સુંદર શ્યામનું રે
તજી તેને મુરખ ઠાલી તાણ રે
વારિને વલોવેરે ઘૃત નવ નીકળે રે
તેવું છે આ જગતનું ડહાપણ જાણ રે ૧

બૃ. કા. દો. ૧,૭૯

સંધિઓ છૂટા પાડતાં :

શરણું તુ તો, લેને રે, સુંદર, શ્યામ,તું રે
તજી તેને, મૂરખ, હાલી, તાણ રે,
વારિને વ,લોવેરે, ઘૃત નવ, નીક,ળે રે
તેવું છે આ, જગતું, ડહાપણ, જાણ રે   ૨

આની ઉત્થાપનિકા ઉપર પ્રમાણે જ છે તેના સમર્થનમાં હજી એક બીજું ભજન લઈએ :

પદ ૧-રાગ ગરબી

સજની શ્રીજી મુજને સાંભર્યા રે
હૈડે હરખ રહ્યો ઉભરાય
નેણે આંસુની ધારા વહેરે
વિરહે મનડું વ્યાકુળ થાય   સજની ૧

બૃ. કા. દો. ૧,૮૦૧

ઉત્થાપનિકા :

સજની, શ્રીજી, મુજને સાં૰ભ, ર્યારે૰
હૈડે, હરખ ર, હ્યો ઉભ, રા૰ય
નેણે, આંસૂ, ની ધા, રા૰વ, હેં રે૰
વિરહે, મનડું, વ્યાકુળ, થા૰ય

આ ઢાળની ગરબીઓમાં સૌથી સરલ અક્ષરવિન્યાસ આનો છે. અને છતાં અત્યારસુધી લીધેલી આ બધી રચનાઓ એક છે તે પણ જણાશે. આ રચનાઓમાં બેકી પંક્તિ શુદ્ધ ચોપાઈની છે. એકીમાં છેલ્લો રે કાઢી નાખો તો એક ઓછા ચતુષ્કલવાળી પ્લવંગમની તે થઈ રહે છે.

પ્લવંગમ : દાદા દાદા દાદા દાદા ગા૰લ ગા—
સજની શ્રીજી મુજને સાં૰ભ ર્યારે૰

આમાંની "શરણું તું તો લેને રે સુંદર શ્યામતું રે" એ દેશીને બરાબર મળતી દેશી જૈન રાસાઓમાં પણ આવે છે.

રાગ મલ્હાર—ઢાળ : જોસીડાની

બબ્બે મુનિવર વિરહણ પાંગર્યા જી
લેઈ વીર કન્હે આદેશ રે
તે તનું દુરજય ભાડું વિ઼ઠ઼ દીયે રે
ન ખમે પગભર પણ સંદેસ રે   બબ્બે૰ ૧

આ. કા. મ. ૧, ૪૧

આ જ ઢાળ બીજી ઘણી દેશીઓમાં આદર્શના પ્રતીક તરીકે આવે છે.

અહીં સુધી લીધેલી બધી રચનાઓને બબ્બે ચતુષ્કલોમાં ઘટાવી છે તેનું કારણ, એ એક પરંપરાગત ઢાળ છે એ છે. પણ એ ષટ્કલ દાદરામાં પણ ગાઈ શકાય. આ બધી રચનાઓ સાધારણ રીતે ચાર પંક્તિની કડીની ગણાય છે અને તેની બેકી પંક્તિના પ્રાસ મેળવાય છે. એ રીતે કડી ગણીએ તો આ અંતરસમા દેશીઓ ગણાય. અર્થાત્ એની સમ પંક્તિઓ વચ્ચે કંઈક અંતર હોય છે. પણ આને ખરી રીતે પાંચ પંક્તિની કડી ગણવી જોઈએ, કારણકે ટેકની પંક્તિ ચચ્ચાર પંક્તિએ ઉમેરાવાની અપેક્ષા છે જ!

આવી જ રચનાઓ ષટ્કલ સંધિઓની દાદરા તાલની દેશીઓમાં પણ હોય છે:

રાગ સોરઠી

સહુ કોઈ ભાવે ભજો ભગવાનને રે
મારું કહ્યું કરોની ભ્રાત
એ વણ સારં નહીં સંસારમાં રે
મન જોજો વિચારી વાત   સહુ કો. ૧

બૃ. કા. દો. ૧, ૫૮૬

ઉત્થાપનિકા:

સહુ કો], ભાવે ભ; જો-ભગ; વાઽનને; રેઽ
દા લ , દા દા દા; દા દા દા; દાદાદા; દાલ
મારું;] કહ્યું કં; રો-ની; ભ્રાત
દા લ; દાદા દા; દા દા દા; દા લ
એવણ;] સાર ન; હીં -સં; સાઽરમાં; રેઽ
લ દા; દા દા દા; દા દા દા; દા દા દા; દા
મન;] જો જો વિ; ચા-રી; વાત સહુકો;
લ દા; દા દા દા; દા દા દા; દા દા દા;

આમાં દરેક પંક્તિમાં ષટ્કલ શરૂ થતા પહેલાં ષટ્કલ બહાર રહેતા અક્ષરો કાઢી નાંખીએ તો બેકી પંક્તિમાં ષટ્કલોનાં ચાર આવર્તનો અને એકીમાં ત્રણ આવર્તનો આવે છે એમ કહેવું જોઈએ, જો કે દરેક પંક્તિનું છેલ્લું ષટ્કલ, તે પછીની પંક્તિના ષટ્કલ બહાર રહેલા આદ્યાક્ષરોથી પૂરું થાય છે. ઘણું ત્રિકલ રચનામાં આપણે આમ થતું જોયું છે. ત્રિકલ રચન

એ એક અતિ પ્રસિદ્ધ અને કૌશલવાળી ભંગી છે. એ જ કાવ્યમાં આગળ જતાં પૃ. ૫૯૨ માં કડવા ૭૬ ની રાગ કલ્યાણની રચના આને મળતી જ છે. આ પ્રસિદ્ધ ઢાળ ભજનોમાં પણ પુષ્કળ વપરાય છે:

પદ ૧ લું રાગ ગરબી

કર પ્રભુ સંગાથે દૃઢ પ્રીતડી રે, મરી જાવું મેલી ધનમાલ
અંતકાળે સગું નહી કોઈનું રે ટેક
બૃ. કા. દો. ૧,૭૯૬

ઉત્થાપનિકા સરલ રીતે બેસે એવી છે:

કર], પ્રભુ સં; ગાથે દૃઢ; પ્રીતડી; રે
દા લ, દા દા દા; દા દા દા; દાદાદા દાલ
મરી] જાવું મે; લી ધન; માલ
લ દા દા દા દા; દા દા દા; દા લ
અંત;] કાળે સ; ગું નહી; કોઈનું; રે- -
દા લ; દા દા દા; દા દા ગા; દા દા દા; દાદાદા

એક બીજું પ્રસિદ્ધ ભજન કે ગરબી લઈએ જે જુદા પ્રકારની છે:

પદ ૯ મું

આજની ઘડી રે રળિયામણી
હાંરે મ્હારા વ્હાલાજી આવ્યાની વધામણી જી રે આજની૦ ટેક
હાંરે સોહાસેણુ પૂરોની સાથિયા
હાંરે ઘેર મલપતા આવે તે હરિ હાથિયા જી રે આજની૦
ભજન. પૃ. ૮૨૫

ઉત્થાપનિકા:

આજની ઘ; ડી રે રળિ; યામણી;
દા દા દા; દા દા દા; દા દા દા;
હરિ મ્હારા; વ્હાલાજી આ;વ્યાની વ;ધામણી; જીરે આજની૦
દા દા દા; દા દા દા; દા દા દા; દાદાદા; દા દા દા; દા દા દા
હાંરે સોહા; સેણુ પૂ; રોની; સાથિયા;
દા દા દા; દા દા દા; દા દા દા; દા દા દા;
હાંરે ઘેર; મલપતા આ;વે તે હરિ; હાથિયા; જીરે-; આજની૦
દા દા દા; દા દા દા; દા દા દા; દા દા દા; દા દા દા, દા દા દા

ધ્રુવપંક્તિ સ્વતંત્ર ગાઈ શકાય એવી છે. એ ત્રણ પરૂકલોની છે, જો કે કેવળ સ્વતંત્ર એકલી ગાની હોય તો તેની પછી એક અનક્ષર પરૂકલ લેવું

જોઈએ. પણ કડીની બેકી સાથે ભળી જઈ એ એક વધારે જટિલ ગીતાકૃતિ રચે છે, એ રીતે જોતાં કડીમાં તેને અવિશ્લેષ્ય ગણવી જોઈએ. કડીને જ એકમ લેતાં કડીની પહેલી પંક્તિ ચાર ષટ્કલોની છે, અને બીજી ધ્રુવનાં ત્રણ ષટ્કલો સાથે આઠ ષટ્કલોની બનેલી છે. એ આ દેશીની બાંધણી છે. પ્રસિદ્ધ નીચેની ગરબી પણ આવી અંતરસમા છે:

આનંદસાગર ઊલટયો રે લોલ
શ્રી વસુદેવ દેવકીને દ્વાર જો
આઠમ ભાદરવા વદી રે લોલ
રોહિણી નક્ષત્ર બુધવાર જો
પ્રગટયા શ્રી કૃષ્ણ મન ભાવતા રે લોલ
ધોળ પદસાગર ભા. ૧ પૃ. ૪૧૯

ઉત્થાપનિકા : આનંદસાગર ઊલટયો રે લોલ
દા દા દા દા દા દા દા લ દા લ દા દા દા
શ્રી વસુદેવ દેવકીને દ્વાર જો˘
દા દા દા દાલ દાલ દાલ દાલ
આઠમ ભાદર વાવદી રે લોલ
દાદાદા દાદાદા દાલ દાલ દાદાદા
રોહિણીન ક્ષત્રબુધ વારજો˘
દા દા દા દા દા દા દાલ દાલ
પ્રગટયાશ્રી કૃષ્ણમન ભાવતારે લોલ
દા દા દા દા દા દા દાલ દાલ દા દા દા

આમાં એકી પંક્તિમાં દાદાદાનાં ચાર અને બેકીમાં ત્રણ આવર્તનો આવે છે. બીજો એક દાખલો:

પદ ૨૫ મું

દૂંદાલો ને દુ:ખભંજન નામ;
શંભુકુંવર સુખધામ રે રૂડો ગણેશ દુંદાલો
દૂ દાલો; ને દુ:ખ; ભજન; નામ—;
શંભુ કું;વર સુખ; ધામ; રે રૂડો; ગણેશ દું;દાલો—;

એકી પંક્તિમાં ચાર અને બેકીમાં ધ્રુવ સાથે ૭ આવર્તનો આવે છે.

અહીંસુધી આપણે અંતરસમા દેશીઓ લીધી. પણ આથી પણ વધારે અટપટી અને જટિલ રચનાઓ આવે છે. એની રચનાની બાંધણી અલબત સંગીતની આકૃતિને લીધે રચાયેલી હોય છે, અને અત્યારસુધી જે જાતિછંદો આપણે જોયા છે, તેમના હરકોઈ એક કે બે સાથે તેનું અનુસંધાન શક્ય નથી. અલબત જુદીજુદી પંક્તિને આપણે જુદાજુદા જાતિછંદો સાથે સરખાવી શકીએ, પણ તેથી તેની આખી બાંધણી ઉપર પ્રકાશ પડતો નથી. તેની આખી બાંધણી તો કેવળ સંગીતને અનુકૂળ જ હોય છે છતાં તેના ઢાળો પરંપરાથી રૂઢ થયેલા હોય છે, અને તેમાં પિંગળના સંધિઓનાં આવર્તનો સ્પષ્ટ દેખાય છે, એટલે આપણે પિંગળના સંધિઓ છૂટા કરી તેનું પૃથક્કરણ કરી શકીએ. હવે એવી કેટલીક કૃતિઓ લઈએ—માત્ર દિગ્દર્શન પૂરતી. સૌથી પહેલી એક નરસિંહને નામે ચાલતી અને વૈષ્ણવોમાં બહુ જ ગવાતી કૃતિ લઉં :

નાગર નંદજીના લાલ
રાસ રમન્તાં મારી નથડી ખોવાણી
કાના જડી હોય તો આલ
રાસ રમન્તાં મારી નથડી ખોવાણી
ન્હાની ન્હાની નથની ને માંહી લહેરાં મોતી
નથનીને કારણે હું નિત્ય ફરૂં છું જોતી જોતી જોતી નાગર

ધોળ પદસાગર ભા. ૧ લો પૃ. ૫૨૮

ઉત્થાપનિકા : નાગર] નં-દ, જીના; લા,—;—લ;
રા-, સ ર;મન્તાં, મારી; ન-થ, ડી ખો;વાણી
કાના;] જડી, હૉય તો; આ—;—લ; રા—,સર૦
ન્હાની, ન્હાની; ન-થ,ની ને; માંહિ લ,હેરાં; મોતી,— —;
ને-થ,ની ને; કા-ર, ણે હું; નિત્ય ફ, રૂં છું; જોતી, જોતી;
જોતી, નાગર;

શુદ્ધ ચતુષ્કલ રચના છે. આનાથી વધારે જટિલ એક રચના લઈએ:

પદ ૨૮ મું રાગ ધોળ

જમો તો જમાડું રે, જીવન મારા ટેક
વાલાજી મારા, સોવન થાળ ભરી લાવું
કાંઈ મોતીડે વધાવું રે જીવન મારા

નરસિંહ મહેતાકૃત કાવ્યસંગ્રહ પૃ. ૫૬૬

આને પરંપરાથી ગવાતું જેમણે સાંભળ્યું હશે તે તરત કહી શકશે કે આ ચતુષ્કલ સંધિઓમાં ગવાય છે:

> જમો, તો જ; માહું, રે–; જી–, વન; મારા,–
> વા;]લાજી, મારા;–મો, વણ; થા ળ, ભરી; લાવું,–
> કૈં;], મોતી, કે વ; ધાવું, રે–; જી–, વન; મારા, – –;

આજ ઢાળનું દયારામનું પણ છે:

પદ

> દામોદર! દુખડાં કાપો રે! પાવલે લાગું
> નંદલાલ નિજાનંદ આપો રે, એ વર માગું.
> વ્હાલાજી હું છું પળપળનો અપરાધી
> ભરેલો આધિવ્યાધિ રે પાવલે લાગું. દામોદર૦

દયારામ રસસુધા પૃ. ૧૭૪

ઉત્થાપનિકા:

> દા] મોદર, દુખડાં; કાપો, રે–; પા–, વલે; લાગું,–
> નંદ;] લાલ નિ, જાનંદ; આપો, રે–; એ–, વ–ર; માગું–
> વ્હા;] લાજી, હું છું;–પળ, પ–ળ; નો–, અ–પ; રાધી,–
> ભ;] રેલો, આધિ; વ્યાધિ, રે–; પા–, વલે; લાગું,– –;

આ એની સાદામાં સાદી ઉત્થાપનિકા છે. પણ આટલા જ સંધિઓ રાખીને ચોથા પાંચમા છઠ્ઠા સંધિમાં પ્લુતિની વ્યવસ્થા જરા જુદી રીતે કરીને તાલ નાંખવાથી તાલ અને અક્ષરવિન્યાસ વધારે ચમત્કારક કરી શકાય. પણ આ સાદી રીતમાં પણ તાલની અક્ષરની સંધિઓની કુશળ વ્યવસ્થા જણાયા વિના રહેશે નહિ. અને આટલી સૂક્ષ્મ વ્યવસ્થાવાળું આ ભજન ઘણા લાંબા કાળથી રૂઢ પરંપરાથી ચાલ્યું આવે છે, અને ગાનારા કશા પણ આયાસ વિના તેમાં બરાબર તાલ મૂકે છે. ચતુષ્કલોની કેટલીક અટપટી રચનાઓ આગળ પ્રકરણ નવમામાં પણ આવી ગઈ છે એટલે હું અહીં વિશેષ નથી લેતો અને હવે ષટ્કલ અને ત્રિકલ સંધિઓની અટપટી રચનાઓ લઉં છું:

પદ ૨૪ મું

> રે શિર સાટે નટવરને વરિયે, રે પાછાં તે પગલાં નવ ભરિયે રે શિર૦
> રે અંતરદષ્ટિ કરી ખોળ્યું, કે રહાપણ ઝાઝું નવ ડોળ્યું
> એ હરિ સારૂ માથું ઘોળ્યું રે શિર૦

બૃ. કા. દો. ૧,૭૯૫

રે], શિર સાટે; નટવર; ને ભજી,યે-
દા, દા દા દા; દાદાદા; દા દા દા; દાદા
રે;] પાછાં તે; પગલાં; નવભરી;યે-રે; શિર સાટે;...
રે], અંતર દૃષ્ટિ ક;રી ખો;યું—
કે;] ડહાપણ; ઝાઝું-; નવડો;યું—
એ;] હરિસા;ર મા;થું ધો;યું-રે; શિર સાટે;......

આને ષટ્કલને બદલે સપ્તકલ રચના તરીકે પણ ગાઇ શકાય.

ભોજા ભગતના પ્રસિદ્ધ ચાબખા પણ ષટ્કલની રચનાઓ છે:

પદ ૫ મું

મૂરખો રળીરળી કમાણો રે માથે મેલશે મણનો પાણો. ટેક
ધાઈધૂનીને ધન ભેળું કીધું કોટીધ્વજ કહેવાણો
પુણ્યને નામે પા જેં ન વાવર્યો અધવચથી લૂંટાણો મૂરખો૦

બૃ કા. દો. ૧,૮૧૬

મૂરખો; રળી ર;ળી—ક; માણો રે; મા—થે; મેલશે; મણનો; પાણો-;
દા દા દા; દા દા દા; દાદાદા; દા દા દા; દા દા દા; દાદાદા; દાદાદા; દાદાદા;
ધા ઈ ધૂ; તી ને ધ ન; ભે-ળું; કી-ધું; કો-ટી; ધ્વજ કહે; વાણો-;
દા દા દા; દા લ લ દ; દાદાદા; દાદાદા; દાદાદા; દા દા દા; દા દા દા;
પુણ્યને; ના—મે; પા જેં ન; વાવર્યો; અધ વચ; થી-લૂં;ટાણો રે;
દાદાદા; દા દા દા; દા દા દા; દા દા દા; લ દા દા; દા દાદા; દાદાદા;
મૂરખો;
દાદાદા;

કડીની પહેલી પંક્તિને અંતે એટલે કહેવાણો શબ્દ પછી એક ષટ્કલ અનક્ષર રહે છે એ ભાગ્યે જ કહેવાની જરૂર હોય.

આગળ નવમા પ્રકરણમાં આવેલી 'ગરબે રમવાને ગોરી સંચર્યાં રે લે.લ,' એ પણ અટપટી રચનાનો દાખલો છે. તેનો સાદો દાખલો આ પ્રકરણમાં આપેલ "પ્રગટયા શ્રી કૃષ્ણ મન ભાવતા રે લોલ" એ છે. હવે એક ષટ્કલ સંધિ જરા અટપટા પ્રકારની લઉં છું. એમાં દયારામનું ચરણવિન્યાસ અને પ્રાસવિન્યાસનું, કૌશલ આશ્ચર્યકારક છે:

પાધરે પંથે જા!

"નેણ નચાવતા નંદના કુંવર પાધરે પંથે જા!
સુંદરી સામું જોઈ વિઠ્ઠલ વાંસલડી મા વા ગુમાની પાધરે પથે જા!
આવ ઓરા એક વાત કહું તુને કાનમાં કાનુડા!
શીદ હઠીલા અટકે હું તો તારી છું સદા ગુમાની પાધરે પથે જા
દયારામ રસસુધા, પૃ. ૮૧

પટ્ટકલો બહુ સરલ રીતે પડે છે.

આવ ઓ; રે એક; વાત ક; હું તુને; કાનમાં; કાનુ-; ડા--; ---;
શીદ છ; કીલા—; અટકે; હું તો—; તારી—; છું—સ; દા—ગુ; માની;
પાધરે; પંથે-; જા--; ---;

ઓની વિભ્રમશીલતા અહીં કાવ્યમાં તાલમાં અક્ષરવિન્યાસમાં અદ્‌ભુત રીતે વ્યક્ત થાય છે. નહિતર આ છે, સામાન્ય ગણાતી લોકઢાળ—

મારી સાસુએ એમ કહ્યું કે કોડમાં દીવો મેલ્ય
મેં ભોળીએ એમ માન્યું કે સોડમાં દીવો મેલ્ય
સૈયર મેંદી લેશું રે
રઢિયાળી રાત ભા. ૪, પૃ. ૯

દયારામની જ એક વધારે અટપટી રચના લઈએ:

ક્હાન બોલાવે !

ચાલ વ્હેલી અલબેલી, પ્યારી રાધે !
તને તારો ક્હાન બોલાવે,
તને ઘનશ્યામ બોલાવે
તને તારો પિયુ બોલાવે સરસ સમય સાધે સાધે પ્યારી રાધે
એમ કહી પતિ અતિ રતિ સ્મૃતિ કરાવી
સજાવ્યા શૃંગાર જેમતેમ સમઝાવી
લાવી લલિતા પટરાણીને પધરાવી
સોંપી શ્યામ, સોંપી શ્યામ, સુંદર શ્યામ કરી પ્રણામ
વળી વામ કુંજધામ પુરણકામ નિગમપાળ
શો વિશ્રામ તે ગુણગ્રામ કથે આમ દયારામ
હર્ષ વાધે વાધે પ્યારી રાધે ચાલ૦
દયારામ રસસુધા, પૃ. ૭૪

ઉત્થાપનિકા:

ચાલ], વ્હેલી અલ; બોલ, પ્યારિ; રા, ધે;-
દાલ , દા દા દા ; દા લ, દા લ; દાલ, દાલ;દા .
તને તારો;] ક્હાન બોલાવે;—
દા દા દા દા દા દા
તને ઘન], શ્યામ બોલાવે;—
દા દા દા દા દા દા

તનેં તાઁરેાં] પિયુ ખોઁલાોવે; સરસ સમય;
દા દા દા દા દા દાલ દાલ
સાધે સા; ઘે પ્યારી; રા૮, ઘે૮;—
દા દા દા; દા દા દા; દાલ, દાલ;દાલ
એમ], કહી પતિ અતિ; રતિ સ્મૃતિ ક: રાવી—; —
દાલ , દા દા દા; દા લ દાલ; દા દા દા; દાલ
સજ્જા], વ્યાશૃંગાર; જૅમ તૅમ સમ; જાવી—; —
લ હા, દા લે દાલ; દા દા દા; દા દા દા; દાલ
લાગીં;] લલિતાપટ; રાણિને પધ; રાવી—; —
દા લ; દા દા દા; દા દા દા; દા દાલ ; દાલ
સેાંપી;] શ્યામ સેાંપિ; શ્યામ સુંદિર; શ્યામ કરી; પ્રણામ
દા લ; દા લ દાલ; દા લ દા લ; દા લ દાલ; દા લ
ત્રળી;] વામ કુંજ; વામ પુરશ્રુ; કામ નિગમ; પાય
લ દા; દાલ દા લ, દાલ દા લ, દા લ દા લ, દા લ
શેાવિ;] શ્રામ તે ગુણ; શ્રામ કથે; આમ દયા; રામ
લ દા; દા લ દા લ, દાલ લદા, દા લ લદા, દા લ
દર્ય;] વાધેવા; ઘે પ્યારી; રા૮, શ્રે૮;— ચાલ;
દા લ, દા દા દા; દા દા દા; દાલ દાલ; દલ દાલ;

અત્યંત અટપટી છે પણ ગાવામાં ફાવી જાય તેા સુંદર લાગે છે. કવિ નર્મદાશંકરે બરાબર આ જ ઢાળની આના જ અનુકરણમાં ગરબીએા લખી છે, જેમાં "નીતિ તુંબી ભવસિંધુને તરાવે' એ પ્રસિદ્ધ છે. (નર્મકવિતા પૃ. ૫૫૬) અને દલપતરામે આના જ કટાક્ષમય અનુકરણમાં "દુરાચારી વ્યભિચારી જો વિચારી' લખી છે. આની પહેલી પંક્તિ મરાઠી દિંડી જેવી છે. અને આપણા સાહિત્યમાં સાથી પ્રથમ દિંડી મરાઠી ઉપરથી ભેાળાનાથભાઈએ લખી, દિંડી તે પહેલાં ન હેાઈ શકે, પ્રેમાનન્દનાં નાટકોમાં દિંડી છે તે તેની અર્વાચીનતાનેા પુરાવેા છે, એ સંદર્ભમાં દયારામે આ દિંડીની એક પંક્તિ ક્યાથી લખી, એ પ્રશ્નને મહત્ત્વ મળ્યું. સદ્ગત નરસિંહરાવે અનુમાન કર્યું કે દયારામને મરાઠી સાહિત્યનેા પરિચય હતેા તેથી તેનામાં આ દિંડીની પંક્તિ આવી ગઈ હેાય. પણ આ એક પંક્તિનેા નહિ, પણ આખી રચનાનેા ખુલાસેા એ છે કે એ પ્રસિદ્ધ ભક્ત બાપુસાહેબ, જેએા સં ૧૮૯૯માં મૃત્યુ પામ્યા અને દયારામ જેમનેા સમકાલીન હતેા,

તેમની કૃતિનું લગભગ સળંગ અનુકરણ છે. હું બાપુસાહેબનું એવું એક ગીત નીચે ઉતારું છું:

પદ ૧૬ મું રાગ સોરઠ

કુળ ભગતીનું શુદ્ધ સૌથી મોટું
તેમાં સમાન સહુ સારું ખોટું રે કુળ. ટેક
ચાર વેદ ભણે ગતી ન થાય
કરે અડસઠ તીરથ ગંગા ન્હાય
તજે અંન સદા દુગધાય
તોએ તેના મનતણો સંદેહ નવ જાય
ઓળખે આતમા અખંડ, ઓળખે આતમા અખંડ
થાય વાસનાનો ભંગ, ત્યારે ચડે અખંડ રંગ
જ્યારે મન થયું અપંગ, ત્યારે ગુરુ ચરણમાં
ચિત્ત ચોટું ચોટું કે કુળ મોટું   કુળ૦

બૃ. કા. દો. ૩,૭૬૫

દયારામની ગરબી વધારે સફાઇવાળી છે, તેમાં પ્રાસો વધારે ટૂંકે અંતરે છે અને તેથી સંખ્યામાં વધારે છે, પણ આખી રચના બાપુ સાહેબની અનુકૃતિ છે તેમાં શંકા રહેશે નહિ. બાપુ સાહેબની કૃતિની ઉત્થાપનિકા આપવાની હું જરૂર નથી જોતો. હવે એક નવા પ્રકારની કૃતિ લઈએ:

પદ ૫ મું રાગ વસંત

આવ્યો આવ્યો રે ઋતુનો રાય, અતિ ઉલટ થાય
ઘડી રે લાખેણી જાય, વેગે પધારો
સહિયર સમાણી ટોળી, પ્હેરો નવરંગ ચોળી
કુંકુમ કેસર ઘોળી, ભાજન ભરો

પ્હેલો 'આવ્યો' શબ્દ સંધિ બક્ષરનો બાદ કરતાં બાકીનાની ઉત્થાપનિકા નીચે પ્રમાણે થાય:

આવ્યો રે ઋ, તુનો રાય,
લ દા દાં દા, લ દા દા દા,
અતિ ઉ, લટ થાય,
લ દાદાદા, લ દા દા દા,
ઘડી રે લા, ખેણી જાય,
લ દા દા દા, લ દા દા દા,
વેગે પ, ધારો,
લ દાદા દા, લદાદાદા

ઘણી જ અનિયમિત રચના છે છતાં મીઠી છે. અક્ષરવિન્યાસ ઉપરથી સંતકલ શોધી કાઢવું મુશ્કેલ છે. પણ આવાં જ્યાં ચચ્ચાર અક્ષરોનાં ગુચ્છો ઝાંખાંઝાંખાં પણ દેખાય ત્યાં ઘણે ભાગે સપ્તકલ સંધિઓ હોય છે, અને આ રચના સ્પષ્ટ રીતે સપ્તકલમાં બેસી રહે છે. હવે હું પ્રસિદ્ધ ધીરાની કાફી લઉં છું, જે સર્વત્ર એક જ રીતે ગવાય છે:

પદ રજું ૧*

સંત મળે સાચા રે, અગમની તે ખબર્યું કરે
ભાવે ભેટું તેને રે, સરવે મારાં કારજ સરે   સંત
ઉલટી સરિતા ચડી ગગન પર, વિના વાદળ વરસાય,
વિના આભ વીજળી ચમકે, ગેબી ગરજના થાય
ધીરેધીરે વરસે રે, વરસીને અભયું ભરે   સંત

બૃ. કા. દો ૧, ૮૦૬

અહીં ટેક તરીકે આવતી પહેલી પંક્તિઓ સપ્તકલ સંધિઓની છે:

સંત મળે, સાચા, રે—, અગમની, ખબર્યું ક, રે—
લ દા દા દા, લદાદાદા, લદાદાદા, લદાદાદા, લદાદાદા, લદાદાદા
ભાવે ભેટું, તેને , રે , સવે મારાં, કારજ સ, રે—

પછીની આંતરાની અંગભૂત બે પંક્તિઓ ત્વરિત ગતિએ ગવાય છે, અને તે ચતુષ્કલોની બનેલી છે:

ઉલટી, સરિતા, ચડી ગ, ગન પર, વિણ વા, દળ વર, સા૰ય,— —,
વિના, આભે, વિજળી, ચમકે, ગેબી ગ, રજના, થા૰ય

એ પછીનો કડીનો અંત ભાગ કે ખંડ પાછો સપ્તકલમાં ગવાઈ ધ્રુવ-પંક્તિ સાથે ભળી જાય છે:

ધીરે ધીરે, વરસે, રે———, વરસીને, અભયું ભ, રે———
લદા દાદા, લદાદાદા, લ દા દા દા, લદાદાદા, લ દા દાદા, લ દા દા દા

સદ્‌ગત કે. હ. ધ્રુવે તેમની ઐતિહાસિક આલોચનામાં ધીરાની કાફીની એક પંક્તિ લીધી છે, અને એક પંક્તિની ૨૨ લવ કે કાલમાત્રા ગણી છે (પ. ઐ. આ. પૃ. ૬) પણ તે યથાર્થ નથી. હું એ જ ફકરા લઈ તેના સાંધાઓ પાડી બતાવું છું:

---

*૧. મેં ભજનોમાં 'ખબર્યું' અને 'અભયું' શબ્દો સાંભળ્યા છે એટલે તે મૂક્યા છે.

ખબરદાર મન, સૂબા , જી——ખાં, ડાનીધારે, ચડવૂં, છે——
લદાદાદા , લદાદાદા, લદાદાદા, લદાદાદા, લદાદાદા, લદાદાદા
હિં]મતે હથિયાર, બાંધી, જી——, સતલડાઈએ, લડવૂં, છે

લ દા દા દા, લદાદાદા, લદાદાદા, લદાદાદા , લદાદાદા, લદાદાદા
દરેક અક્ષરની માત્રા મૂકી શકાય, પણ તેથી, જેને આ ગાવાનો, અને ગવાતી માત્રાનું માપ સમજી ગણવાનો અભ્યાસ નહિ હોય તેને એ પ્રમાણે કરી આપવાથી મદદ નહિ થઈ શકે. છતાં એમણે કરેલું છે, તો હું મારી રીતે નીચે ફરી બતાવું છું.

ખ બરૂ દારૂ મન, સૂ બા, જી, ખાં, ડા ની ધા રે ચ ઢ વૂં છે
૧ ૨ ૨ ૨, ૩ ૪, ૫, ૨, ૧, ૨ ૨ ૨ ૧ ૨ ૪ ૫
હિં] મ તે હ થિ યા ૨, બાં ધી, જી, સ ત લ ડા ઈ એ લ ડ વૂં છે
૨ ૧ ૨ ૧ ૧ ૧ ૧, ૩ ૪ ૭ ૧ ૧ ૧ ૧ ૧ ૨ ૧ ૨ ૪ ૭
અલબત ગાયક આથી ગમે તેવી રીતે અક્ષરો લંબાવીટૂંકાવીને ગાઈ શકે, તેને હક છે, અને તેને કોઈ રોકી ન શકે. પણ ફરીથી કહું છું કે અહીં શું કરી શકાય એ પ્રશ્ન જ નથી; આપણા દેશમાં રૂઢ થયેલી સ્વરતાલપરંપરાએ ગાઈએ તો અક્ષરની આ પ્રમાણે માત્રાઓ થાય એટલું જ મારું કહેવું છે. આથી વધારે લાંબી કે ઝીણવટવાળી ચર્ચાને અહીં અવકાશ નથી આ રચનામાં વચમાં યતિસ્થાને જી કે રે નું સ્થાન સ્થિર નિયત છે. ક્યાંક એ આખા ત્રીજા સપ્તકલમાં વ્યાપે છે, ક્યાંક એ સપ્તકલના અંતમાં પછીના શબ્દના પહેલા અક્ષરને સ્થાન મળે છે, પણ એ જી કે રે નું સ્થાન નિયત છે. અને બીજી પણ કેટલીક ઝીણી અક્ષરવિન્યાસ ભંગીઓ છે જે વધારે ઝીણવટવાળો અભ્યાસ માગે છે જેને અહીં સ્થાન નથી. પણ તેનો એક જ ટૂંકો અને સાદામાં સાદો દાખલો આપું. આ વચમાં આવતા જી કે રે ની પહેલાના સપ્તકલમાં બે ગુરુ ઇષ્ટ છે એ તરત થોડા દાખલા જોતાં દેખાશે. આ પ્રમાણે દેશીઓમાં અવ્યભિચારી નહિ પણ ઇષ્ટ એવાં પણ કેટલાંક લક્ષણો હોય છે.

દેશીઓના એક બીજા પ્રકારની પણ આ પ્રકરણમાં ટૂંકી સમીક્ષા કરતા જઈએ. આ નિરૂપ્યમાણ દેશીઓને કોઈ ભિન્ન નવો પ્રકાર કહેવા કરતાં ભિન્ન પ્રકારોનાં મિશ્રણો કહેવાં જોઈએ. આ પ્રકરણમાં મેં સૌથી પ્રથમ જે પ્રકાર આપ્યો તેમાં ભિન્ન સંખ્યાવાળી સંધિઓની બે પંક્તિઓથી એક કડી કે દેશીનું એકમ બનતું હતું. તે પછી જે વધારે જટિલ પ્રકાર આવ્યો તેમાં બેજ —

પંક્તિઓનું કે તેમના સંધિઓની સંખ્યાઓનું જાતિ છન્દોનુસંધેય કોઈ ધોરણ હતું નહિ. હવે હું જે પ્રકાર લઉં છું તેમાં જુદીજુદી દેશીઓની કડીઓનું મિશ્રણ આવે છે. આમાં ખરી રીતે દેશીની કડી પોતે પોતાના સ્વતંત્ર સ્વરૂપે જ એ કૃતિમાં સ્થિત હોય છે. અને તેમાં છપ્પય કે ચન્દ્રાવળાની પેઠે બે ભિન્ન છંદોની કડીઓ રેણાઈને એક નવી છન્દોરચના થતી હોતી નથી, માત્ર તેમાં એકથી વધારે દેશીઓની કડીઓનું યાંત્રિક મિશ્રણ હોય છે. આને ખરી રીતે સ્વતંત્ર રચના ગણવી ન જોઈએ જો કે એને પણ ક્વચિત્ સ્વતંત્ર નામ આપેલાં હોય છે. પિંગળમાં આવી રચનાઓના સ્વતંત્ર સ્થાન વિશે વિરોધ હોઈ શકે, પણ પિંગળના અભ્યાસની પૂર્ણતા ખાતર આવી કૃતિઓની પણ સમીક્ષા કરવી જોઈએ એમ હું માનું છું. સંસ્કૃત વૃત્તો વિશેના બીજા પ્રકરણમાં આવી એક રચના આપણે જોઈ ગયા છીએ. એમાં અક્ષરમેળ વૃત્ત સાથે દેશીનું મિશ્રણ હતું. અહીં આપણે કેવળ દેશીઓનાં મિશ્રણ લઈશું.

આવી મિશ્ર રચનાઓ ઉપલભ્ય રાસાઓમાં પ્રાચીનતમ ભરતેશ્વર-બાહુબલિરાસમાં મળે છે, તેને ધઉલ કહેલી છે. વળી એક સરસ્વતી ધઉલ પ્રબોધચિંતામણિમાં મળે છે. એ જ પ્રબન્ધમાં બીજા બે ધઉલો પણ છે, જેને સરસ્વતી ધઉલો કહ્યાં નથી. કર્મણના સીતાહરણમાં સીતાહરણનાં 'ધૂલ' છે તેમ જ ભીમની હરિલીલામાં રુક્મિણી હરણનું 'ધવલ' છે. કેશવરામના શ્રીકૃષ્ણલીલાકાવ્યમાં પણ રુક્મિણીહરણનું 'ધોલ' છે. અને વીરસિંહના ઉપાહરણમાં પણ 'ધુલ' છે. આ ધઉલ ધુલ ધૂલ અને ધોળ બધાં હેમચન્દ્રે ઉલ્લેખેલા ધવલ શબ્દમાંથી આવ્યાં છે એ સ્પષ્ટ છે. હેમચંદ્ર છન્દોનુશાસનમાં પાંચમા ઉત્સાહાદિ છન્દોના અધ્યાયમાં ધવલનું નિરૂપણ બે જગાએ કરે છે. धवलनिहेण सुपुरिसो, वण्णिज्जइ जेण तेण सो धवलो। धवलोवि होइ तिविहो अट्टपओ छप्पओ चउपाओ॥ 'ધવલની પેઠે સુપુરુષ વર્ણવાય છે માટે 'ધવલ' કહેવાય છે. ધવલ અષ્ટપાદ ષટ્પાદ અને ચતુષ્પાદ એમ ત્રિવિધ હોય છે. વળી આગળ જતાં કહે છે. उत्साहहेलावदनाडिलाद्यैर्यद्गीयते मंगलवाचि किंचित्। तद्रूपकाणामभिधानपूर्वं छन्दोविदो मंगलमामनन्ति॥ तैरेव धवल व्याजात् पुम्स: स्तूयते यदा। तद्वदेव तदानेको धवलोप्यभिधीयते॥ ઉત્સાહ હેલા વદન અડિલ વગેરે છંદો વડે કંઈ પણ મંગલ અર્થનું ગવાય ત્યારે તે તે છન્દનું તે ધવલ ગણાય, જેમકે ઉત્સાહમંગલ હેલામંગલ વગેરે. અને તે જ પ્રમાણે તે છન્દો વડે ધવલ તરીકે પુરુષની સ્તુતિ થાય ત્યારે તે તે છન્દનાં તે

ધવલો ગણાય. ધવલનો અર્થ અહીં વર, જેને આપણે વરરાજા કહીએ તે હું સમજું છું. 'વિધવા' શબ્દમાં ધવનો અર્થ પતિ થાય છે તે ઉપરથી ધવલનો અર્થ વર થાય. વિવાહમાં વરનાં વખાણ થાય છે તેનો અહીં ઉલ્લેખ જણાય છે. આપણે અત્યારે પણ વિવાહનાં ધોળ ગાવાં એમ કહીએ છીએ, અને વિવાહનાં ગીતો માટે સામાન્ય ધવલમંગલ શબ્દ વપરાય છે. આ રીતે ધવલ ધૂલ ધોળ મૂળ વિવાહમાં ગાવાનાં ગીતો છે. ઉપર જણાવેલા દાખલામાં ઘણીખરી જગાએ વિવાહનો પ્રસંગ છે, જો કે સીતાહરણનાં ધોળ તેમાં સ્પષ્ટ અપવાદ છે, જે બતાવે છે કે પછીથી અમુક ઢાળનું જ ધોળ નામ પડી ગયું છે. અમે હવેલીનાં ગીતોનો સંગ્રહ, જેમાંથી મેં આ પ્રકરણમાં આગળ બે ગીતોના દાખલા આપ્યા છે, તે ધોળસંગ્રહ કહેવાય છે. એટલે જણાય છે કે ધોળ એ લગભગ ગીતવાચક શબ્દ થઈ ગયો છે.

હેમચન્દ્રે જે ધવલનું લક્ષણ આપેલું છે, તે લક્ષણનાં આ ધવલો નથી. ભરતેશ્વરબાહુબલીરાસનો કર્તા શાલિભદ્રસૂરિ હેમચન્દ્રનો લગભગ સમકાલીન હતો, છતાં હેમચન્દ્રનું લક્ષણ આ ધવલો ઉપર અભ્યાસ રહે છે એ ફરી એ જ વાતનું સમર્થન કરે છે કે હેમચન્દ્રે ચાલુ છન્દો અને ગીતો ઉપરથી શાસ્ત્ર નથી રચ્યું; કોઈ પણ પ્રાચીન પરંપરાઓ ઉપરથી શાસ્ત્ર રચ્યું છે.

ઉપર આપેલાં ગુજરાતી ધવલો જોતાં એક લક્ષણ ઘણાંખરાંમાં જણાશે કે તેમાં વચ્ચે ત્રૂટક આવે છે. મેં આગળ કહ્યું તેમ, આ ધવલોમાં વચ્ચેવચ્ચે આવે છે માટે જ કદાચ ત્રૂટક કહેવાતું હશે. આ ત્રૂટકો બે પ્રકારનાં છે. એક હરિગીતના સપ્તકલ સંધિની રચના છે, અને બીજી ચતુષ્કલ રચના છે. ભરતેશ્વરબાહુબલીરાસની રચના જરા વધારે વૈચિત્ર્યમય છે: હું માત્ર ત્રૂટક જ નીચે ઉતારું છું:

वर वरइं सयंवर वीर, अरियिण साहस धीर ।
मंडलाय मिलिया जान, हय हीस मंगल गान ।
हयहीस मंगल गानि गाजीय गयण गिरिगुह गुमगुमइं,
धमधमीय धरयल सलीय न सकइ, सेस कुलगिरि कमक्मइं
धसघसीय धायइं धारधावलि, धीर वीर विहंडए
सामंत समहरि, ससु न बहुइं, मंडलीक न मंड ए १४५

ભરતેશ્વરબાહુબલિરાસ પૃ. ૧૪

મેં આગળ જણાવ્યું તેમ આનો ન્યાસ નીચે પ્રમાણે થાય :

હા હાલહાહા ગાલ, હા હાલહાહા ગાલ
હા હાલહાહા ગાલ, હા હાલહાહા ગાલ
હા હાલહાહા હાલહાહા હાલહાહા હાલહા વગેરે.

વીરસિંહના ઉષાહરણમાં આવી જ રચના છે, જો કે વધારે શિથિલ છે, અથવા ભ્રષ્ટપાઠ છે. પણ હરિલીલાના રુક્મિણીહરણના ધવલમાં ત્રૂટકની જગાએ 'પ્રબન્ધ' કહેલો છે તે ઉપરની ટૂંકી લીટીઓ વિનાના સળંગ રચનાનો છે.

વાટ જુઈ વિપ્રની તણી કર, વામ ફુરુકઇ, અંગ
હરિલીલા° પૃ. ૧૭૬

હાલ હાહા, હા લ હા હા, હા લ હા હા ગાલ

ભરતેશ્વર°ના ત્રૂટકમાં ટૂંકી પંક્તિઓ અને લાંબી પંક્તિઓના સંધિ આગળ 'હય હીસ મંગલગાન' એટલા આખા ચરણનો ઊથલો છે તે ધ્યાનમાં આવ્યુ હશે. અને ત્રૂટકના આદ્યાક્ષરોમાં પણ ધવલના છેલ્લા શબ્દોનો એવો જ ઊથલો અથવા થોડા શબ્દોની સાંકળી આવે છે રાસના ત્રૂટક પહેલાંના ધવલનો છેલ્લો યતિખંડ आंचणि सयंवर वरइं ए એમ છે. અને હરિલીલામાં "વાટ જોઈ વાડવ તણી" એવો યતિખંડ છે. આ લક્ષણ બધા ધવલોમાં જ્યાં જ્યાં ત્રૂટક છે ત્યાં આવે છે. પણ આમાં કશું અસાધારણ નથી. પ્રબંધોમાં આ અતિ સામાન્ય છે. સીતાહરણનું ત્રૂટક પણ સળંગ છે. (પ્રાચીન ગુર્જર કાવ્ય પૃ. ૪૫–૫૦) પણ પ્રબન્ધચિંતામણિમાં ત્રૂટક તરત જુદું પડતું જણાઈ આવે છે :

त्रिपुरी ढ्ली गई ए देखड भीजता जाग.
वलवन्त वङ्ड वापडा ए तुरकड वीधता ज्ञाग.
तुरकड वीधला ज्ञाग लाग न टहां अन्हारड.
मोह तणी श्रुय मारि टहां टेह पगपड्सारड.
ढतावली वली ते चाली भमतां ढलि त्रिंडगि
रहना गेलि जोयट जोगसरि डिन नरनवड त्रिंगि

પ્રાચીન ગુર્જરકાવ્ય પૃ. ૧૦૩

પહેલી બે પંક્તિ ધવલની છે, અને ધવલનું ઠાડું સ્પષ્ટ રીતે દેહરાનું છે. તે પછી ત્રૂટક આવે છે અને તે દેહરાના ચોથા ચરણના ઊથલાથી

શરૂ થાય છે. ભદ્રેશ્વર૦ રાસની પેઠે ત્રૂટકની થોડી પંક્તિ ટૂંકી અને થોડી લાંબી છે. એટલે કે પહેલી બે રોળાની છે, અને પછીની બે ૨૭ મા ચોપાયાની છે. રોળા અને ચોપાયાની સંધિ આગળ ઊથલો નથી.

પણ ધવલોમાં ત્રૂટક આવવું જ જોઇએ એવો નિયમ નથી—જો કે મોટે ભાગે આવે છે. પ્રબન્ધચિંતામણિના બીજા એક ધવલમાં (એજન પૃ. ૧૩૧) ત્રૂટક છે જ નહિ. એ પછીના ધવલમાં (એજન પૃ. ૧૩૪) ત્રૂટક છે અને તે સાદો હરિગીત છે. જેમ ત્રૂટક એક જ પ્રકારનો નથી તેમ જ ધવલનું કાઠું પણ એક જ પ્રકારનું નથી. ઉપર આપેલા પ્રબન્ધચિંતામણીના પહેલા સરસ્વતી ધઉલમાં આપણે જોઈ ગયા કે કાઠું દોહરાનું છે, તેમાં એકી ચરણ પછી તાનપૂરક ए આવે છે. પૃ. ૧૩૪ ઉપરનું ધઉલ; કે. હ. ધ્રુવ કહે છે તેમ "પહેલું તથા ત્રીજૂં એ બે પ્રાસયુક્ત ચરણ ચોપાઈનાં, અને બીજું તથા ચોથું એ બે પ્રાસયુક્ત ચરણ દૂહાના તેર માત્રાવાળા ખંડનાં લય નિમિત્ત ઉમેરેલા એકાર સહિત" એમ બનેલું છે. (એજન પૃ. ૩૮. ટીપ ૪૨) તે પછી સંધિ આગળ શબ્દકુંડળી-પૂર્વક હરિગીતનું ત્રૂટક આવે છે. પૃ. ૧૩૧ ઉપરના ધઉલનું કાઠું ચોપાઈ-નું જણાય છે અને દરેક ચરણને અંતે ए આવે છે. સીતાહરણનાં ચાર ધવલો છે તે ચારેયમાં ધવલના કાઠામાં કંઈકંઈ ફેર છે. ખરી મુશ્કેલી એ છે કે ઘણાંખરા ધવલના અક્ષરવિન્યાસમાં કોઈ પિંગલસંધિ વ્યક્ત થતો નથી. પ્રથમ ભદ્રેશ્વરબાહુબલિરાસનું ધવલ લઈએ :

ઠવણિ ૧૨ હિવં સરસ્વતી ધઉલ

तउ तहिं बीजए दिणि सुविहाणि, ऊठीउ एक जि अनलवेगो
सउवड समहरे वरसए वाणि, कयल सुत कलीयए छावड्ड ए
अरीयण अंगमइ अंगोअंगि, राउतो रामति रणि रमइं ए
लडसड लाडउ चडीय चउरंगि आरेयणि सयंवर वरइं ए

ભરતેશ્વરબાહુબલિરાસ પૃ. ૧૪

આમાં એકીબેકી પંક્તિની મધ્યમાં પ્રાસ મળે છે. ચરણાન્ત પ્રાસ નથી. હ્રસ્વદીર્ઘમાં થોડો ફેર કરતાં આમાં દાલદાનાં આવર્તનો દેખાય છે. તેની સાથે સીતાહરણનું ધૂલ સરખાવીએ :

सेन निलियां तवि सायरतोरइ, वीर हनमंत .वीनवइ घणूं ए
'जाएसि लंका, सोधिसि सीता अहिनाण आणु तुम्ह तणूं ए.'

પ્રાચીન ગુર્જર કાવ્ય, પૃ. ૪૫

આમાં મધ્યમાં નહિ પણ ચરણાન્તે પ્રાસ છે, અને પહેલી પંક્તિમાં વીર અને વીરનો આંતરપ્રાસ છે. આને પણ હજી ઢાલઢાની રચના કહેવાય. બીજા ધોળમાં :

आविउ हनमन्तः पूछइ रामः— किम करी नइ तुम्हे आविया ए
कहु नइ वृत्तान्त, सीता केणी परि दिन जालवइ ए

એજન પૃ. ૪૬

અહીં ચરણાન્ત પ્રાસ નથી. હનમન્ત અને વૃત્તાન્ત એ શબ્દોથી પ્રાસ થતા ગણવા હોય તો ગણાય. પણ એ પ્રાસથી પણ અક્ષરસન્ધિ કે યતિખંડ કશાનું સૂચન મળતું નથી. એટલે આ રચનાને આપણે પિંગલમાં ઉતારી શકીશું નહિ. શ્રીકૃષ્ણલીલાકાવ્ય (પૃ. ૧૮૧) રુક્મિણીહરણનું ધોળ છે ત્યાં, પ્રાસ કે આંતરપ્રાસ કે કશું નથી. ઉપરના દાખલાની પેઠે તાનપૂરક 'એ' આવે છે, પણ કોઈ સંધિ પ્રતીત થતો નથી. એટલે આ ધવલોમાં ક્યાંક અક્ષરસન્ધિ આવે છે, ક્યાંક નથી આવતો એમ જ છેવટનો નિર્ણય કરવો પડે છે.

આ ધવલો સિવાય પણ આવી મિશ્ર કડીઓની રચના આવે છે. નરસિંહ મહેતાની ચાતુરીછત્રીસી એનો પ્રસિદ્ધ દાખલો છે. આપણે એક ટૂંકી જ ચાતુરી લઈએ :

ચાતુરી ૧૮ મી દેશાખ ચાલ બીજી

શું કહું સજની રજનીનો રંગજી, અનંગ ઉપરક્યો મારે અંગજી
ક્રીડા કીધી કાનજીને સંગજી, રમતાં વાધ્યો લલિત ત્રિભંગજી

(ઢાળ) લલિત ત્રિભંગી શ્યામળે મુજ અધર કીધું પાન
કુચકૂળ કોમળ કર ગ્રહ્યા, ત્યારે ગઈ સુધબુધ સાન

(વલણ) ધેલી મુને કીધી સુધબુધ ભૂલીજી
આલિંગન દેતાં સુંઅને ફૂલીજી

(ઢાળ) ફૂલી સુંઅને થઈ તત્પર, મિટમેગાનો મેં કર્યો
મદગલિત મતંગ મહાબળ, કામી મદપૂરણ ભર્યો.

પ્રેમ ઉપની અંગ મારે, હરિ હઈડામાં ધરી
અંતરજામી નાથ નરસિંહનો, કામિની તરપત કરી

નરસિંહ મહેતાકૃત કાવ્યસંગ્રહ પૃ. ૧૨૯

પહેલાં બે પંક્તિઓ, કડવાના મુખબંધ તરીકે આવે છે તેવાં, ચોપાઈના ચરણને છ લગાડેલી અર્થાત્ ત્રિતાલ ચોપાઈ છે. અને વલણ પણ એ જ ઢાળનું છે. અને ઢાળ બે ટકડે આવે છે તે સપ્તકલ સંધિનો પ્રસિદ્ધ ઢાળ છે. બધી ચાતુરીઓ આવા મિશ્રણની જ છે. બૃહત્કાવ્યદોહન ભા ૧ ને અંતે જૈન કવિ ઉદયરત્ન અને કુમુદચંદ્રની સઝઝાયો આપી છે. બન્નેમાં ઢાળ અને ત્રુટકની કડીઓનાં મિશ્રણ છે. તેમાં ત્રુટક આગળ આવી ગયેલી સપ્તકલ સંધિરચના છે અને ઢાળ :

એક અનુપમ શિખામણ ખરી, સમજી લેજો રે સજ્જી સુંદરી

બૃ. કા. દો. ૧, ૮૬૮

ચોપાઈની દેશી છે. શિવદાસકૃત પરશુરામાખ્યાનમાં કડવા ૯માં, રાગ સામેરી અને ચોપાઈ વારાફરતી આવે છે. તેમાં સામેરીનું કાટું લગભગ દોહરાનું છે. જિનહર્ષપ્રણીત શ્રી શત્રુંજયતીર્થરાસમા ઢાળ ફાગની ૨૨ માં રોળા અને પંચમાત્રક સંધિની દેશીનું મિશ્રણ છે :

ઢાળ ફાગની ૨૨

દેવકન્યોપમ એ મુજ બહિની આપું તાસ
સારંગ ધનુષ્ય ચડાવે અંગે ધરિય ઉલાસ
સગલે કંસ નરેસર નિજ વર પ્રવર પ્રધાન
તેડવા મોકાલયા આવ્યા સહુ રાજાન
જાન લેઈ જાણે રાજવી આવિયા
પુત્ર વસુદેવનો અનાધૃષ્ણિ ભાવિયા
વીર માની રથે બેસીને ચાલિયા
ભુજ બલે જેણે અરિસ સૈન્યબલ પાલિયા

બીજી કડીમાં દરેક પંક્તિમાં દાલદાનાં ચાર આવર્તનો છે.

એકંદર જોતાં આ જુદીજુદી દેશીઓની કડીઓના મિશ્રણો બહુ ચમત્કારક જણાતા નથી. કડવાબદ્ધ પ્રબન્ધોમાં તેનો ઉપયોગ લગભગ બંધ થઈ ગયો છે એમ કહીએ તો ચાલે.

પ્રકરણ ૧૩

ઉપસંહાર

અહીં મારી દયારામ સુધીના ગુજરાતી પ્રાચીન કવિઓનાં કાવ્યોના છંદોની ઐતિહાસિક સમાલોચના પૂરી થાય છે. પહેલા પ્રકરણમાં કહ્યા પ્રમાણે ગુજરાતી પ્રાચીન કવિતામાં સંસ્કૃત સાહિત્યમાં વિપુલ પ્રમાણમાં જણાતા અનાવૃત્તસંધિ અક્ષરમેળનો પ્રવાહ બહુ પાતળો વહે છે. આવૃત્તસંધિ અક્ષરમેળ છંદો પહેલાની અપેક્ષાએ જરા વધારે વપરાયા છે પણ તે પણ ખાસ ધ્યાન ખેંચે એટલા વધારે નહિ. અને આ આખા સમયમાં આ છન્દઃપ્રકારમાં કશો જ વિકાસ સધાયો નથી. છન્દોનો બીજો પ્રકાર માત્રામેળ કે જાતિઓનો. પ્રાચીન સાહિત્યમાં આ પ્રકાર ઠેઠ સુધી સારા પ્રમાણમાં વપરાયો છે, જો કે છન્દઃશુદ્ધિ આમાં વિરલ કવિઓએ જ સાચવી છે. આ પ્રકારમાં ગુજરાતી કવિતાએ જાતિછન્દોમાં નવી સિદ્ધિ મેળવ્યા કરતાં હિંદી અને થોડે જ અંશે મરાઠીમાંથી રચનાઓ અપનાવી છે એમ કહેવું જોઈએ. પણ એ સર્વ છતાં આ પ્રકારમાં ગુજરાતીનો પ્રાણ ધબકતો દેખાય છે. કવિઓને એની સંપૂર્ણ હથોટી બેસી ગયેલી જણાય છે. દેશી વાપરનારા કવિઓએ પણ આ પ્રકારનો ઉપયોગ કર્યો છે. વિશેષ તો એ કે દોહરા પ્લવંગમ જેવા હિંદવ્યાપી છંદોમાં, આ અમુક છંદોભંગી તો ગુજરાતી જ એમ કહી શકીએ એટલું એમાં વ્યક્તિત્વ બતાવ્યું છે. શામળ જેવાએ તો આ જાતિઓ સિવાય ભાગ્યે જ બીજા પ્રકારો અજમાવ્યા છે.*

* હમણાં શ્રી છગનલાલ વિદ્યારામ રાવળનો એક હસ્તલિખિત સંગ્રહ મારી પાસે આવ્યો છે તેમાં શામળે રચેલો કાલિકાનો ગરબો છે. તપાસ કરતાં આ જ ગરબો થોડા પાઠફેર સાથે અંબિકેન્દુશેખર નામના ગરબાગરબી સંગ્રહમાં 'પતાઈ રાજાનો ગરબો' એ નામે પૃ. ૧૫૬–૫૯ ઉપર છાપેલો છે. પ્રો. મ. ર. મજમુદારે મને જણાવ્યું છે કે તેમણે પણ શામળના કૃષ્ણજન્મનો એક ગરબો પ્રતમાં જોયો છે.

પણ પ્રાચીન ગુજરાતી કવિતાનો પ્રધાન ધિંગો ઘોડાપૂરથી ઉછળતો પ્રવાહ તો દેશીઓનો. આ દેશીઓ પિંગલના અધિકારની બહાર છે એવો એક મત છે. દેશીના સ્વરૂપની ચર્ચા કરતો કે. હ. ધ્રુવનો જે મત મેં ટાંકેલો છે (પૃ. ૨૨૬) તે ઉપરના જ અભિપ્રાય ઉપર બંધાયેલો છે. બીજી તરફથી આપણા વિચક્ષણ વિવેચક નવલરામ લક્ષ્મીરામે કેટલાંય વરસ પહેલાં કહેલું છે કે દેશીઓનું પણ પિંગલ હોવું જોઈએ, જો કે તેમણે તે દિશામાં પ્રયત્ન કર્યો નથી. એ રીતે જોતાં એ દિશાનું આ મારું પહેલું જ સાહસ છે. દેશીઓના સ્વરૂપની ચર્ચામાં પ્રસંગેપ્રસંગે પિંગલની શક્યતા વિશે મેં લખ્યું છે, પણ દેશીઓના સંપૂર્ણ નિરૂપણ પછી એ આખા પ્રશ્નને સળંગ જોવાની તક મળે છે એટલે એ પ્રશ્નને અહીં સમગ્રરૂપે જોઈ લઈએ.

દેશીઓના પિંગલ સામેનું દૃષ્ટિબિન્દુ સામાન્ય રૂપે નીચે પ્રમાણે મૂકી શકાય:

દેશીઓ ગેય છે; એમાં કોઈ સંદેહ નથી. એ લલકારીને ગાવા અર્થે જ રચાઈ છે. એનું સમગ્ર મૂર્ત સ્વરૂપ ગવાતાં જ પ્રત્યક્ષ કરી શકાય. સંગીત અને કાવ્ય, સંગીત અને છન્દ એ ભિન્ન વસ્તુ છે. તો પછી દેશીઓને પિંગલમાં લાવવાનો આ પ્રયત્ન નિરર્થક નથી?

આના જવાબમાં પહેલું તો એ કહેવાનું કે ગાનરહિત પઠનનું દૃષ્ટિબિન્દુ જ આધુનિક, અંગ્રેજી કવિતાના પરિચય પછીનું છે. તે પહેલાં આપણું સઘળું પદ્યસાહિત્ય ગવાતું જ. એ ગવાતું તેમ છતાં જો તેનું પિંગલ શક્ય હતું, તો માત્ર ગેયતાને કારણે દેશીઓને પિંગલ બહારની ગણવી એ અશાસ્ત્રીય છે.

આનો સામો જવાબ સ્પષ્ટ છે. વસંતતિલકા મંદાક્રાન્તા વગેરે ગવાતા એ ખરું પણ તે છન્દોનો અક્ષરપિંડ અમુક આકૃતિનો જ હતો અને એ અક્ષરપિંડની આકૃતિનું સ્વરૂપ લઘુગુરુરૂપે પિંગલ આપતું. ગીતના સ્વરોથી નિરપેક્ષ એ તે તે છન્દના અક્ષરોના લગાત્મક માપનું નિરૂપણ કરતું. માત્રામેળમાં પણ નિયત માપ છે, જો કે તેને ગણવાની રીત જુદી છે. સંસ્કૃત વૃત્તો લઘુગુરુના માપથી મપાય છે, માત્રામેળ છંદો સન્ધિઓનાં આવર્તનોના હોય છે અને પછી તેના સંધિની માત્રાઓ ગણાય છે. પણ ત્યાં સર્વત્ર અક્ષરોની માત્રા ગણતાં નિર્દિષ્ટ માપ મળી રહે છે માટે તેને છંદ કહીએ છીએ. દેશીમાં એમ થતું નથી. દાખલા તરીકે પ્રસિદ્ધ પ્રેમાનન્દના મામેરામાંથી જ દાખલો લઈએ:

કડવું ૧૧મું રાગ મારુ

૨૨ ૧૧૨ ૨૧ ૧૧૨ ૧૧૨૨
મ્હેતે વજાડયો શંખ સમર્યા વનમાળી = ૨૨
૨૨ ૧૧૨ ૨૨ ૨૧ ૨૨ ૨૨ ૨૨
લાગી હસવા ચારે વર્ણ, માંહો માંહે દે તાળી = ૨૯
૨૧૧ ૧૧૧ ૧૨૧ ૨૨ ૨૨ ૨
કેસર તિલક વિશાળ ભાલે કીધાં છે = ૨૧
૨૧૨ ૨૨ ૨૧ ૨૨ ૨૨ ૨
કોઈએ ન્હાનાં બાળ કેડે લીધાં છે = ૨૨
૨૧ ૨૨ ૨૨ ૨૧ ૧૧૨ ૨૨ ૨
કોઈ જોવા હાલી છાબ અબળા ઊડે છે = ૨૪
૨૧ ૧૧૨૨ ૧૧૨૧ ૧૧૨ ૨૨ ૨
કોઈ વહુવારૂ લજવાળ નણદી પૂઠે છે = ૨૪

આવા અક્ષરવિન્યાસમાંથી માપની શી આશા રાખવી? અલબત માપ શોધવાની દૃષ્ટિએ આથી પણ વધારે વિષમ માત્રાસંખ્યાવાળી પંક્તિઓ દેશીઓમાંથી શોધી શકાય. કદાચ એ દૃષ્ટિએ આ તો ઘણી ઓછી વિષમ છે, અને એ સ્વીકારવું જોઈએ કે દેશીઓની આ રીતે માત્રાઓ ગણીએ તો ભાગ્યે જ સરખી થશે. આ બાબતમાં એ સંસ્કૃત વૃત્તો અને માત્રામેળ છંદો બન્નેથી જુદી પડે છે. પણ દેશીઓને પિંગલબાહ્ય કરવાની આ પદ્ધતિ તો બહુ સ્થૂલ અને રહસ્યહીન સરલતાવાળી ગણાય.

દેશીઓના પિંગલનો વિરોધી, માત્રામેળનુ પિંગલ સ્વીકારે છે. માત્રામેળ છન્દોની પંક્તિઓમાં સંધિઓના આવર્તનો હોય છે અને એ સંધિઓ સરખા માપના છે એમ સ્વીકારે છે. તો કહેવું જોઈએ કે આ સંધિના સ્વીકાર સાથે એ સંધિના માર્મિક સ્વરૂપની સમજણ અપરિહાર્ય બને છે. એ સંધિ સ્વીકારીએ તો તેની સાથે સ્વીકારવું જોઈએ કે પિંગલના સંધિઓ ૪, ૩, ૫, અને ૭ માત્રાના જ બન્યા, બીજી કોઈ સંખ્યાના ન બન્યા તેનું કારણ આ સંધિઓનો સંગીતના તાલો સાથેનો સંબંધ છે. સંગીતના તાલો અમુકઅમુક સંખ્યાની માત્રાના બનેલા છે અને તેમાં અમુકઅમુક સ્થાનની માત્રા ઉપર અમુક પ્રકારના તાલનો થડકારો છે. એ સંગીતની કાલમાત્રા પૂરવા ભાષાની અક્ષરમાત્રા મૂકવાથી પિંગલના સંધિઓ થયા છે. સંગીતના એક તાલમાં પિંગલના બે એકસરખા સંધિઓ નિષ્પન્ન થાય છે. આ પ્રમાણે સંગીતના તાલો સાથે પિંગલના

સંધિઓનું અનુસંધાન કરવાથી એવું ફલિત થાય છે કે એક જ છંદ ચાલે ત્યાં સુધી તેના સંધિઓનું આવર્તન થયા કરવું જોઈએ. આ સિદ્ધાન્ત સ્વીકારતાં ચાર ચતુષ્કલ સંધિઓવાળી ચોપાઈરચનાઓમાં અંત્ય સંધિ કોઈ વાર ગાલ કોઈ વાર લગા થઈ ત્રણ જ માત્રા કેમ થાય છે, દોહરામાં એકી ચરણોમાં દાદાનાં બે આવર્તનો થઈ પછી દાલદા કેમ આવે છે, પ્લવંગમમાં પણ દાદાનાં ચાર આવર્તનો થઈ પછી દાલગા કેમ આવે છે આ પ્રશ્નો પિંગલે શાસ્ત્રીય પદ્ધતિએ ઉકેલવા જોઈએ. એનો એક જ ઉકેલ છે. તે એ કે પંક્તિના અંતના એક કે બે સંધિઓમાં કાલમાત્રા અને અક્ષરમાત્રાનું પ્રમાણ બદલાય છે. સામાન્ય રીતે એક માત્રાવાળો ગણાતો લઘુ અને બે માત્રાવાળો ગણાતો ગુરુ વધારે કાલમાત્રાઓ પૂરે છે. ચોપાઈના અંત્ય ચતુષ્કલમાં આવતો ગા ત્રણ માત્રાનો બને છે, દોહરા પ્લવંગમમાં આવતા ગાલગામાં પહેલો ગા ત્રણ અને બીજો ચાર માત્રાનો બને છે. અર્થાત્ માત્રામેળ છંદોના પ્લુતો પિંગલે સ્વીકારવા જોઈએ. અને તે માત્ર ત્રણ માત્રાનો જ પ્લુત નહિ પણ તેથી વધારે માત્રાનો પણ. અને આ સ્વીકાર, તે શાસ્ત્રસંગતિને માટે ઉપજાવી કાઢેલી માત્ર યુક્તિ નથી, પણ શ્રુતિસંસ્કાર, શ્રવણના અનુભવનું સાચું પૃથક્કરણ છે. તેતે છન્દના પઠનમાં તેતે સ્થાનના ગુરુઓ તેટલીતેટલી માત્રાના પ્લુતો છે જ.

પ્રતિપક્ષી અહીં નવો પ્રશ્ન કરશે. અને વિરોધ છોડવાને બદલે વિરોધનો પ્રદેશ વધારી શકશે. તે કહેશે પિંગલ શાસ્ત્ર છે, માટે તેમાં માપ તો હોવું જ જોઈએ. હવે જો એક અક્ષરમાત્રા કોઈ વાર એક કાલમાત્રા પૂરે, અને કોઈ વાર બે કે ગમે તેટલી સંખ્યાની માત્રાને પૂરે, તો તેથી શાસ્ત્ર અશક્ય બને છે. આનો જવાબ એ છે કે કેટલી માત્રા પૂરવી એ શાસ્ત્રનિયત છે, અને તે છન્દમાં સન્ધિના અને એ સન્ધિની અંદરના અમુક સ્થાન ઉપર આધાર રાખે છે. ચોપાઈના અમુક સંધિના અમુક સ્થાનનો જ ગા ત્રણ માત્રાનો થાય છે, દોહરા પ્લવંગમમાં અમુક સંધિ પછી આવતો અમુક સ્થાનનો જ ગા ત્રણ માત્રાનો, અને અમુક સ્થાનનો જ ચાર માત્રાનો બને છે અને એમ પ્લુતો આવી કાલમાત્રાસંધિનાં આવર્તનોને નિયમિત પ્રવાહબદ્ધ કરી આપે છે. એટલે કે જુદીજુદી સંખ્યાની માત્રાના પ્લુતોનો સ્વીકાર એ શાસ્ત્રસંગત છે, તેમાં શાસ્ત્ર-વિકાસ, શાસ્ત્રસંપૂર્ણતા રહેલી છે, શાસ્ત્રવ્યભિચારિતા રહેલી નથી. ઉપરના પ્લુતોના પ્રસંગો પણ નિયમના અમલમાં આવી જાય માટે આપણે એમ કહેવું જોઈએ કે કાલમાત્રાસંધિની માત્રા સાથે અક્ષર-

માત્રાનો નિયતસંબંધ હોય ત્યાં એ સંબંધનું નિરૂપણ કરવું તે પિંગલનું કામ છે.

આ નિયત સંબંધ એક જ પ્રકારનો નથી હોતો. ઉપરના દાખલામાં અમુક સ્થાનના સંધિની અમુક અક્ષરમાત્રા, તે અમુક સંખ્યાની કાલમાત્રા પૂરે એવા પ્રકારનો છે. પણ ઘનાક્ષરી અને મનહરમાં જે સંબંધ જુદા પ્રકારનો છે. આ બન્ને છન્દોમાં ચતુરક્ષર સંધિઓ આવે છે. અને તેનો કાલમાત્રા સાથેનો સંબંધ એવો છે કે દરેક ચતુરક્ષર સંધિ કુલ આઠ કાલમાત્રા પૂરે. તે કેવી રીતે પૂરવી, અર્થાત્ દરેક ચતુરક્ષર સંધિનો દરેક અક્ષર, તે લઘુ હોય કે ગુરુ હોય, પણ બબ્બે માત્રાનો ઉચ્ચારવો, કે લઘુનો એક માત્રા ઉચ્ચાર કરી ગુરુઓને જરૂર પૂરતા પ્લુતો કરવા, તે પાઠક કે ગાયકની વિવક્ષા ઉપર આધાર રાખે છે. અલબત અહીં કોઈને લાગે કે આજ સુધી ઘનાક્ષરી મનહરનું સ્વરૂપ પિંગલમાં સાદામાં સાદું ગણાતું, તેને આ નવું નિરૂપણ વધારે અઘરું માત્ર કરે છે. તો જવાબ એ છે કે, વ્યુત્પત્તિશાસ્ત્રમાં જેમ ઘણીવાર સહેલો જણાતો નહિ અશાસ્ત્રીય હોય છે તેમ આ શાસ્ત્રમાં પણ સહેલું જણાતું નિરૂપણ ખોટું નહિ પણ કેવળ સ્થૂળ, અપૂરતુ હતુ અને ઉપર આપ્યુ તે જ તેનું ખરું નિરૂપણ છે.

ત્યારે હવે દોહરાજેવી રચનાઓ અને આ મનહરજેવી રચનાઓ બન્નેને ધ્યાનમાં લેતા માત્રામેળ પિંગલ માટે એમ કહેવું પડશે કે અક્ષરપિંડમાં પહેલી કે બીજી પદ્ધતિએ સંધિઓ પ્રતીત થાય, અને એ સંધિઓનો કાલમાત્રા સાથેનો સંબંધ નિયત કરી શકાય એટલે પિંગલશાસ્ત્ર પ્રવૃત્ત થઈ ચૂક્યું.

અને આ મનહર ઘનાક્ષરી છંદ એક બીજી દિશાનું સૂચન કરે છે, જે પણ માત્રામેળ પિંગલે સ્વીકારવું જોઈએ, અને તે એ કે મૂળ સંગીતના એક તાલની માત્રાઓના બે અક્ષરસંધિઓ થયા, તેમાં પાછા મનહર ઘનાક્ષરી જેવામાં ચતુષ્કલ અક્ષરમાત્રા સંધિઓ રહ્યા, અને તે ઉપરાંત તેના એવડા મોટા અષ્ટકલ સંધિઓ પણ તેના પર આરૂઢ થયા કે આરોપાયા, જેને મેં ઉત્થાપનિકામાં અર્ધવિરામથી દર્શાવ્યા છે.

અહીં સુધી જૂના પરંપરાગત માત્રામેળ પિંગલમાં આપણે જે કંઈ ઉમેર્યું, તે બધું પરંપરાથી માન્ય થયેલા માત્રામેળ છંદોના સંપૂર્ણ અને શાસ્ત્રીય દૃષ્ટિએ આવશ્યક એવા નિરૂપણને અંગે જ ઉમેર્યું છે. મારું કહેવું કે અહીં સુધી પિંગલ વિશે જેજે વિધાનો કર્યાં, અક્ષરસન્ધિઓના

કાલમાત્રાઓ સાથેના જેને સંબંધો શાસ્ત્રમાન્ય કર્યા, એ વિધાનોના અતિદેશથી જ, અને એ સંબન્ધોના વ્યાપારથી જ માત્રામેળ સાથે દેશીઓ સંબંધ ધરાવે છે. એવો સંબંધ જ્યાંજ્યાં જણાય ત્યાંત્યાં પિંગલનો શાસ્ત્ર તરીકેનો અધિકાર પહોંચે છે. ન પહોંચે ત્યાં અલબત નહિ.

હવે પ્રતિપક્ષીએ ઉદાહરેલી મામેરાની દેશી તરફ નજર કરીશું તો તેના પઠનથી જણાશે કે એ દેશી સ્પષ્ટ રીતે ચતુષ્કલ સંધિઓમાં વહેંચાય છે. દરેક ચતુષ્કલ સંધિ ચાર કાલમાત્રા લે છે. અલબત આ સંધિઓ લાંબા પઠનથી જ પ્રતીત થાય છે. અને એવા પઠનમાંથી જ એક બે આદર્શ પંક્તિ જડી આવે છે, જે પ્રમાણે બધી પંક્તિઓના સંધિઓ પછી પાડવાના હોય છે. એવી પંક્તિ અલબત

કેસર તિલક વિશાળ ભાલે કીધાં છે

એ છે અને તેમાં પ્લુતિ પૂરતાં નીચે પ્રમાણે તેની ઉત્થાપનિકા થાય :

કેસર, તિલક વિ; શાળ, ભાલે; કીધાં, છે—;
દાદા દાદા ; દા દા, દાદા; દાદા, દા દા;

તરત જોઈ શકીશું કે આ રોળાની દેશી છે. અંત્ય સંધિનો ગુરુ પ્લુત થઈ આખા ચાર કાલમાત્રાના સાધને પૂરે છે. આપણે જાણીએ છીએ કે રોળાના ત્રીજા સંધિમાં ઘણીવાર કોઈ વિશિષ્ટ છન્દોભંગી આવે છે તે પ્રમાણે અહીં ગાલ આવે છે, અને આખી દેશીમાં તે એ સ્થાને આવે છે. અનેક દેશીઓના અનુભવથી આપણે જાણીએ છીએ કે અંત્ય સંધિમાં પ્લુત આવે, પણ ઘણીવાર પ્લુત ન આવતાં, પછીની પંક્તિના આદ્યઅક્ષરોથી એ સંધિ આખો બને, અને એ રીતે બે પંક્તિઓ રેણાઈ જાય છે. ઉપરની પંક્તિ પછીની :

કોઈ એ, ન્હાનાં; બાળ, કેડે; લીધાં, છે
કોઈ;] જોવા, હાલી; છાન, અબળા; ઊંડે, છે
કોઈ;] વહુવા, ર લજ; વાળ, નણદી; પૂંઠે, છે—

અહીં આપેલી ત્રણેય પંક્તિઓનો અંત્ય 'છે,' ચાર માત્રાનો પ્લુત નથી, પણ બે જ માત્રાનો છે અને તે પછીની પંક્તિના 'કોઈ' સાથે જોડાઈ તેનું એક ચતુષ્કલ બને છે. અને પ્રવાહ રોળાનો જ ચાલુ રહે છે.

પ્રતિપક્ષી અહીં વાંધો લે કે કોઈ જગાએ અંત્ય સંધિ પ્લુતનો હોય, કોઈ જગાએ પ્લુતનો ન હોય, એ અનિયમ નહિ? એ અનિયમ

નથી એ વિકલ્પ છે, અને વિકલ્પ એ દૂષણ નથી. અને એ વિકલ્પ ક્યાં છે અને ક્યાં નથી એ ઓળખવામાં જરા પણ વિલંબ થતો નથી. એટલે એ ક્ષતિકારક નથી. એટલું જ નહિ, આ વિકલ્પથી છન્દના વાણીપ્રવાહમાં વૈવિધ્ય આવે છે.

આપણો પ્રતિપક્ષી હજી એક દાખલો આપશે એમ કલ્પીએ :- સુદામાચરિતમાંથી લઈએ :

કડવું ૯ મું રાગ મલાર

ગોવિંદે માંડી ગોઠડી કહોને મિત્ર અમારા
સાંભળવા આતુર છું સમાચાર તમારા
શે દુઃખે તમે દૂબળા એવી ચિંતા કેહી
મન મૂકીને કહો મને મારા બાળસનેહી

દસમા પ્રકરણમાં છ પટ્કલોની દેશીના દાખલા તરીકે આપણે આ દાખલો લીધેલો છે. અને તેની ઉત્થાપનિકા ત્યાં નીચે પ્રમાણે આપી છે :

ગોવિંદે; માંડી—; ગો-ઠ; ડી કહોને; મિત્ર અ; મારા—;
સાંભળ; વાઆ—; તુ-ર; છું સમા; ચાર ત; મારા—;
શે દુઃ-; ખે તમે; દૂ-બ; ળા એવી; ચિંતા-; કે હી—;
મન મૂ; કીને—; કહો-મ; ને માર; બાળ સ; ને હી—;

જુઓ પૃ. ૨૮૭

પ્રતિપક્ષી આપણને કહી શકે કે ઉપર પ્રમાણે સંધિઓમાં અક્ષરવિન્યાસ કરવાને બદલે બીજી ગમે તે રીતે, દાખલા તરીકે નીચે પ્રમાણે કરી શકાશે :

ગોવિં—, દે માંડી, ગોઠડી, કહોને—, મિત્ર—, અમારા

હું કહું છું, આમાં ભલે આમ કર્યું, પણ પછીની પંક્તિમાં ફેરફાર કરી જુઓ જોઉં ! આમ કરાશે ?—

સાંભળવા, આતુર, છું—સ, માચા—, રત—, મારા

આ રીતે વહેંચાતા શબ્દો અત્યંત કર્ણકટુ બને છે. ફરી આમ કરી જુઓ :

સાંભ-ળવા—, આતુર, છું સમા, ચાર—, તમારા

અહીં પણ પહેલો શબ્દ બહુ જ કર્ણકટુ રીતે વહેંચાય છે, અને આ મનસ્વી સંધિવિભજનથી એક સુંદર છંદોભંગીનો નાશ થાય છે. બીજા કોઈ સ્થાનનાં પટ્કલોમાં શબ્દોની વહેંચણી ગમે તેમ થાય પણ આ છન્દની બે વિશેષતાઓ નિયત છે. આમાં ત્રીજું પટ્કલ ગાલનું બનેલું છે, અને

ઉલ્લાસમાં બે ગુરુઓ આવે છે. અને એ બન્ને ભંગીઓ સાચવીને સંધિઓમાં અક્ષર વહેંચતાં ઉત્થાપનિકા લગભગ ઉપર પ્રમાણે ૭૮ થશે અને બીજુ: "સાંભળવા આતુર" એટલા ખંડને આમ—

સાંભ—, ળવા આ,

કરીએ કે

સાંભળ, વા આ—, તૂ—ર

એમ કરીએ એ બેમાં શબ્દોનું સ્વાભાવિક વિભજન બીજી ઉત્થાપનિકામાં જ થાય છે એ દેખીતું નથી? પ્રતિપક્ષી વાંધો ઉઠાવશે કે ત્યારે તો સંધિઓમાં અક્ષરવિન્યાસ માપથી નથી થતો, પણ શબ્દના પિંડ ઉપર ધ્યાન રાખીને કરવો પડે છે, અર્થાત્ એ શાસ્ત્ર ન થયું. તો જવાબ એ છે કે શબ્દના અક્ષરોના માપ ઉપર ધ્યાન આપતી વખતે પણ એ શબ્દ જીવતો છે, અને તેણે અર્થદ્યોતનનું કામ કરવાનું છે, તેને હઠથી તેની પ્રકૃતિવિરુદ્ધ ન તોડવો જોઈએ પણ અનુકૂળ રીતે તોડવો જોઈએ, એ સિદ્ધાન્ત પિંગલે માન્ય કરવો જોઈએ, અને સંસ્કૃત વૃત્તોના પિંગલશાસ્ત્રમાં આવતી આખી યતિચર્ચા આ દૃષ્ટિથી કરવામાં આવે છે. અલબત જાતિરચનાઓમાં અને દેશીઓમાં સંસ્કૃત વૃત્તો જેવી યતિ નથી, એ મારો સિદ્ધાન્ત છે, અને સંધિનો અંત એ યતિ નથી જ, છતાં માત્રામેળ છંદોમાં પણ કર્ણકટુ રીતે શબ્દોને સંધિઓમાં ન વહેંચવા જોઈએ એ સિદ્ધાન્ત પિંગલે માનેલો છે અને હેમચન્દ્રે એક આર્યાનું સચોટ દૃષ્ટાન્ત આપી શબ્દવહેંચણી કેટલી કર્ણકટુ હોઈ શકે તે દર્શાવેલ છે.* કોઈ પિંગલ, શબ્દની અર્થવાહકતાની ઉપેક્ષા કરી શકે જ નહિ, સંસ્કૃત છન્દો વિશે યતિચર્ચા થઈ શકે છે, અને ત્યાં પણ એ ઘણી ઝીણવટ સુધી ગયેલી છે. માત્રામેળમાં એ ચર્ચા એથી પણ ઘણી વધારે ઝીણવટ સુધી લઈ જવી પડે, અને છતાં પૂર્ણ ન થાય, માટે માત્ર તે તરફ ધ્યાન દોરી, કવિની શબ્દ અને તેના ઉચ્ચારની સૂક્ષ્મ સમજ ઉપર તે છોડી દેવી પડે, હ્રસ્વદીર્ઘની છૂટનું જેમ કરવું પડે છે તેમ. પણ એનું શાસ્ત્ર વિકસ્યું

---

* तेन शशिमुखि गतेन सखि किं प्रियेण कुरु मानमपि तस्मिन् ।
स तव वरतनु समदनः स्वयमेव समेति चरणयुगं ॥

છન્દોનુશાસન પૃ. ૨ ब

કેવળ શબ્દોની કઢંગી વહેંચણીથી પૂર્વાર્ધનું ઉચ્ચારણ અતિશય ક્લિષ્ટ થઈ ગયું છે, તે હરકોઈ જોઈ શકશે—સંસ્કૃતના પૂરા જ્ઞાન વિના પણ.

ન હોય કે સંપૂર્ણ થવું અશક્ય હોય માટે એ દૃષ્ટિ અપ્રસ્તુત છે એમ કહી શકાશે નહિ. અને જાતિછન્દોમાં અને દેશી રચનાઓમાં આ સૂક્ષ્મ સંસ્કારિતા અત્યંત આવશ્યક છે.

એટલે "સાંભળ, વા આ—, તૂ—ર" એ અક્ષરવિન્યાસ જ ત્યાં યોગ્ય છે એમ સ્વીકારવું પડશે. પણ હજી એક પ્રશ્ન રહેશે.

"ગોવિંદે, માંડી—" અને "ગોવિં—દે માંડી" એમ બન્ને અક્ષરવિન્યાસો શક્ય રહે છે તેનું કેમ? હું હજી પહેલી ભંગી જ વધારે શબ્દાનુકૂલ છે એમ માનું છું, પણ સિદ્ધાન્ત તરીકે સ્વીકારું છું કે દેશીઓમાં એવાં સ્થાનો આવે જ્યાં બે વ્યક્તિઓ ભિન્ન રીતે શબ્દોને સંધિઓમાં વહેંચે. પણ એમ થવાથી શાસ્ત્ર અશક્ય બની જાય છે એમ હું સ્વીકારતો નથી. જેમ દેશીઓમાં હ્રસ્વદીર્ઘની છૂટ રહે છે, તેમ આ પણ એક છૂટ રહે છે. એટલાથી શાસ્ત્રની શક્યતા મટી જતી કહેવી એ મને વ્યવહારુ લાગતું નથી.

હજી ઉપરના દાખલા ઉપરથી જ એક વિશેષ વાંધો ઉઠાવી શકાય. "ગોવિંદે" એ સંધિમાં છ યે માત્રાઓ અક્ષરથી પુરાઈ રહે છે. "માંડી"માં સામાન્ય રીતે ચાર અક્ષરમાત્રાઓ છે, અને તેમાં પ્લુતિથી બે પૂરવી પડે છે. 'ગોર'માં ત્રણ પૂરવી પડે છે.' આમ કોઈ સંધિમાં વધારે કોઈમાં ઓછી પૂરવી પડે છે. અર્થાત્ એમાં અનિયમ પ્રવર્તે છે. અક્ષરોનો માત્રા સાથે કોઈ નિયત સંબંધ ન આવ્યો. આમાં હકીકતનું વિધાન ખરું છે છતાં વધારે ચોકસાઈ માટે પ્રથમ કહેવું જોઈએ કે ત્રીજા ષટ્કલમાં ગાલ છ માત્રાનો બને એ નિયત સંબંધ છે છેલ્લા ષટ્કલમાં ગાગા છ માત્રા પૂરે એ પણ નિયત સંબંધ છે. બાકીનાં ષટ્કલોમાં અક્ષરમાત્રા અને કાલમાત્રા વચ્ચે નિયત પ્રમાણ નથી. પણ ત્યાં એ પ્રકારનો નિયમ છે કે દરેક સંધિને છ કાલમાત્રાવાળો કરવો, તે માટે તેમાં જરૂરની હોય એટલી માત્રાઓ શબ્દના ઉચ્ચારણને અનુકૂલ રીતે પ્લુતિથી ઉમેરવી. કોઈ કહે કે આ તે નિયમ કહેવાય? પણ મનહર અને ઘનાક્ષરીમાં આપણે આવો જ નિયમ સ્વીકાર્યો છે. ચાર અક્ષરોથી ત્યાં આપણે આઠ કાલમાત્ર સંધિ પૂરવાનો છે, તેમાં ક્યાં કેટલી પૂરવી એ એ અક્ષરો જોઈને નક્કી કરવાનું છે. અર્થાત્ એ મનહર-ઘનાક્ષરીના નિયમનો જ અહીં દેશીમાં અતિદેશ થાય છે.

અહીંસુધીની ચર્ચા ઉપરથી જ એક વાંધો સૂઝે છે. જાતિછન્દોમાં

હ્રસ્વદીર્ઘની છૂટ લેવાય તે પણ દેશીમાં લેવાય, અને વધારે પ્રમાણમાં જાતિછંદોમાં અમુક જ છન્દોમાં અમુક જ સ્થાને અમુક માત્રાનો પ્લુત આવે તો દેશીમાં ગમે ત્યાં પ્લુત આવી શકે મનહર જેવા જાતિછંદમાં એક ચતુરક્ષર સંધિમાં જેટલા લઘુઓ હોય તેટલી જ માત્રાઓ ઉમેરાય તો દેશીમાં એક સંધિમાં જેટલી ખૂટતી હોય તેટલી ઉમેરાય, એમ, જાતિછંદોમાં જુદાજુદા છંદમાં જે એકેક છૂટ કે શૈથિલ્ય છે, તે બધી દેશીમાં એક સાથે યથેચ્છ ભેગી થવા દઈએ તો પરિણામે અનવસ્થા, અનિયમ જ ન પ્રવર્તે ? આ સિદ્ધાન્તનો પ્રશ્ન નથી, હકીકતનો છે. તેનો જવાબ એ છે કે જ્યાંસુધી દેશીના પઠનથી,–અને તે માત્ર એકાદ પંક્તિના પઠનથી નહિ પણ ઠીકઠીક લાંબા પઠનથી–અક્ષરસંધિઓ, અને તેણે પૂરવાનો કાલમાત્રા સંધિ પ્રતીત થાય ત્યાં સુધી તે પિંગલની હકૂમતમાં ગણાય. અલબત આને પરિણામે એમ બને કે અમુક કૃતિને અમુક વ્યક્તિ પિંગલમાં આણી શકે અને બીજો ન આણી શકે, પણ આ પ્રસંગ સિદ્ધાન્તને હાનિકારક નથી.

એક છેવટનો વાંધો જે ખરેખર ઘણો મહત્ત્વનો છે તે લઈએ. મે ગયા પ્રકરણમાં નીચેની કૃતિ લઈ તેની ઉત્થાપનિકા આપેલ છે :

નાગર નંદજીના લાલ
રાસ રમન્તાં મારી નથડી ખોવાણી
કાના જડી હોય તો આલ્ય
રાસ રમન્તાં મારી નથડી ખોવાણી

આની ઉત્થાપનિકા મેં નીચે પ્રમાણે આપેલી છે.

નાગર] નં દ, જીના; લા–;–લ;
રા–, સ ર; મન્તાં, મારી; ન–થ, ડી ખો;વાણી

અહીં મેં ઉત્થાપનિકા આપી છે તે અલબત આ ગીત ગવાતું સાંભળ્યું છે, તે ઉપરથી આપી છે. અહીં મને પ્રતિપક્ષી પૂછી શકે કે મેં આ ગીત સાંભળ્યું ન હોત તો માત્ર તેના શબ્દો અને અક્ષરો અને અક્ષરવિન્યાસ ઉપરથી હું આ સંધિઓ શોધી શકત ? અલબત હું ન જ શોધી શકત. અને તો પછી પ્રતિપક્ષી કહી શકે કે આ દેશીના પિંગલનો આખોય આધાર સંગીત ઉપર આવ્યો. એ સંગીતનિરપેક્ષ ન રહ્યું. અને એમ તો પછી જેજે ગવાય છે તે સર્વ પિંગલમાં આણી શકાય, કારણકે બધાં સંગીતનાં ગીતો પણ સ્વરલિપિમાં મુકાય છે ત્યારે તાલના માત્રાવિભાગોમાં

ગીતના અક્ષરો વર્ણવેલા જ હોય છે. એ બધા જ તમારા પિંગલના સંધિઓ થઈ ગયા?

આ દલીલ બહુ બળવાન દેખાય છે પણ તેથી દેશીઓના પિંગલની શક્યતા હણાતી નથી. દેશીઓના અક્ષરોને માત્ર જોઈને તેના સંધિઓ પાડવાના હોતા નથી એ ખરું, પણ હું સામેથી પૂછું છું કે જેણે દોહરાનું પઠન કે એ બધુ સ્વર સહિતનું ગુંજન સાંભળ્યું નથી તે માત્ર દોહરાના અક્ષરો જોઈને તેનું પદ્ય તરીકે પઠન કે ગુંજન કરી શકશે? તેમ જ જેણે વસંતતિલકાનું પઠન કે ગુંજન નથી સાંભળ્યું તે વસંતતિલકાના અક્ષરો માત્ર જોઈને તેનું પઠન કે ગુંજન કરી શકશે? અકસ્માતથી કરી જાય તો ભલે, પણ સામાન્ય રીતે એવા પઠનના સંસ્કારો વિનાનો માણસ માત્ર અક્ષરો વાંચીને પઠન નહિ જ કરી શકે. કાવ્ય સમજવાને કાવ્યના અને દુનિયાના અનુભવના સંસ્કારોવાળા સહૃદયની અપેક્ષા છે તેમ જ છન્દ સમજવાને માટે પણ છન્દના સંસ્કારોની, માત્રામેળ છન્દોના ગેયરૂપ સ્વર સાથેના પઠન કે ગુંજનના સંસ્કારોની અપેક્ષા છે જ. બધી કલા એક દૃષ્ટિએ સર્વગમ્ય હોવા છતાં તેના ભાવકમાં તત્તત્કલાસંસ્કારજન્ય અમુક અધિકારની આવશ્યકતા રહે છે. તેમ અહીં આ ગીત જેવાં ગીતો સાંભળ્યાં હોવાના સંસ્કારોની અપેક્ષા છે. અને એવાં ગીત સાંભળ્યાં હોય તો પછી આ ગીતોના સંધિઓ શોધવામાં મુશ્કેલી નથી આવતી. વધારે અભ્યાસથી પ્રતીતિ થાય છે કે દેશીની બાંધણીમાં અમુક ચમત્કારક ભંગી હોય છે, અને કવિઓ અનેક રીતે ફેરફાર કરતાં છતાં એ ભંગીને બહુ જ સ્વાભાવિક રીતે સાચવી લેતા હોય છે. જેમ ઉપર 'ગોવિંદે માંડી ગોઠડી' દેશીમાં ત્રીજા અને છઠ્ઠા સંધિની ભંગી આખી દેશીમાં સચવાઈ છે. આગળ આપેલી નરસિંહ અને દયારામની એક જ પ્રકારની અટપટી રચના, એટલી બધી અટપટી છતાં તેમાં તેની ભંગીઓ બરાબર સચવાઈ છે. આપણે ફરી જોઈએ: નરસિંહનું :

> જમો તો જમાડું રે જીવન મ્હારા ટેક
>
> મ્હારા જી મારા, સોનાનુ થાળ ભરી લાવું
> કાંઈ મોતીડે વધાવું રે જીવન મારા
>
> દયારામનું :
>
> દામોદર કૃષ્ણ કહો રે પાવલે લાગું ટેક
> નંદલાલ નિજાનંદ આપો રે એ વર માગું

વાલાજી હું છું પળપળનો અપરાધી
ભરેલો આધિવ્યાધિ રે પાવલે લાગું

બન્ને ગીતોની ઉત્થાપનિકાના સમાન અંશો ઉપરનીચે લખતાં બન્નેમાં એક જ ભંગી કેવી રીતે સચવાઈ છે તે તરત ધ્યાનમાં આવશે :

નરસિંહ : જેમો, તો જ; મારું, રે—; જી—, વન; મારા
દયારામ : દા] મોદર, દુખડાં; કાપો, રે—; પા—, વલે; લાગું
નરસિંહ : વા] લાજી, મારા; —સો, વ્રણ; થાળ, ભરી; લાવું,—
દયારામ : વા] લાજી, હું છું;—પળ. પળ; નો—, અપ; રાધી—
નરસિંહ : કે;] મેતી, રે વ; ધાવું,રે—; જી—,વન; મારા,—
દયારામ : ભ;] રેલો, આધિ; વ્યાધિ. રે—; પા—, વલે; લાગું,

સંધિ બહાર રાખવાના પંક્તિના આદ્યાક્ષરો જુઓ, સંધિઓ જુઓ, સન્ધિઓ જુઓ, દેશીમાં રે નું ચાર માત્રાનું નિયત સ્થાન જુઓ, રે પછીનો એવો જ એક ચાર અક્ષરનો પ્લુત ગુરુ જુઓ, સંધિવિન્યાસ જુઓ, અને ખાસ કરી વાલાજી વાળી પંક્તિમાં ત્રીજા ચતુષ્કલમાં બરાબર પહેલી બે માત્રા બન્નેની કૃતિમાં અનક્ષર છે, જેથી ત્યાં અક્ષર વિના તાલ નાંખવાનો ચમત્કાર આવે છે, તે જુઓ, તો જણાશે કે દેશીના કવિઓના અક્ષરવિન્યાસમાં આપણે ધારીએ છીએ તેટલો અનિયમ નથી પ્રવર્તતો. અને અભ્યાસના અભાવે તેમાં જે સૂક્ષ્મ સંધિબંધારણના નિયમો છે તે આપણે જાણતા નથી, તેથી આપણને અનિયમનો ભાસ થાય છે. ખરી રીતે આ ભંગીઓ એટલી બધી છે કે તેને નિયમબદ્ધ કરી શકાય નહિ, માત્ર તેની દિશા સૂચવી શકાય અને અહીં મેં તેનો જ પ્રયત્ન કર્યો છે. આટલું કર્યા પછી આ ગીતોના સંધિઓ શોધવામાં મુશ્કેલી નથી આવતી. અને દેશી ગવાયાના સંસ્કાર ઉપરથી દેશીઓના સંધિઓ શોધી શકાય છે. આમ કરતાં, બધા સંગીતનાં ગીતો પિંગલમાં આવી જશે એ નિગમન સાચું નથી. સદ્‌ગત ભાતખંડેના સંગીતના ગ્રંથોમાં કેટલાંય એવાં ગીતો જડશે કે જેને ગવાતાં સાંભળ્યા પછી પણ તેમાં સંધિઓ નહિ જડે, ગવાતાં સાંભળ્યા પછી પણ એ બેત્રણ સ્વરોથી પાઠ્ય કે ગુંજનક્ષમ નહિ બને. એ ગીતો ખરાં અપદ્યાગદ્ય છે, તેનો ગદ્ય કે પદ્ય એકેય રીતે પાઠ નહિ જ થઈ શકે. આ દૃષ્ટિએ હું એમ કહું કે દેશીઓ એ ગેય-પાઠ્ય છે. એ ગેય છે છતાં તે સાદે બેત્રણ સ્વરોથી પાઠ્ય પણ છે. અને પાઠ્ય છે માટે તે પિંગલાધિકારમાં આવે છે. દેશીઓ ગેય હોવા છતાં તેનો પ્રધાન ઉદ્દેશ પઠનદ્વારા તેનો કાવ્યાર્થ

ભાવકના ચિત્તમાં સંક્રાન્ત કરવાનો છે, સંગીતની ચીજની પેઠે, ચીજના અવલંબનથી ગીતના સંસ્કારો પાડવાનો નથી. દેશીમાં ગેયતા છે પણ તે કાવ્યમાં ગૌણરૂપે જ વસે છે, તેના અર્થને અનુકૂલ રહીને જ આવે છે, અને તેથી તે પાઠ્ય રહે છે, અને પિંગલપ્રદેશમાં આવે છે. આવી રીતે દેશીઓ પિંગલ અને સંગીત બન્નેના અધિકારમાં આવે છે. અને કલાઓનો યોગ સમન્વયદ્વારા થાય છે તેથી ત્યાં બે કલાઓની સત્તાઓનો વિરોધસંભવ માનવો એ ભૂલ છે.

અલબત એક વાત સ્વીકારવી જોઈએ. દેશીનું ખરું મૂર્ત સ્વરૂપ તે ગવાય એ છે. તેના સંધિઓમાં તેનુ પૂર્ણ મૂર્ત સ્વરૂપ આવી જતું નથી. પણ તે તેના પિંગલના અસ્તિત્વને બાધકર્તા નથી. નાટકનું ખરું વાસ્તવિક સ્વરૂપ તે ભજવાય એ છે, પણ તેથી તે સાહિત્ય તરીકેની શ્રાવ્યકૃતિ મટી જતું નથી, (જો કે કોઈ નાટકો એવાં હોય કે તે ભજવી જ શકાય, કેવળ વાંચવામાં તે કલાના સંસ્કારો પાડે નહિ.) એટલું જ નહિ, દેશીઓ ગવાય તે સાથેસાથે તેના સંધિઓના સ્પષ્ટ સંસ્કાર પડે તો તેથી તેના કાવ્યસંસ્કારો પણ વધારે સુરેખ પડે છે. જેમ કાવ્યમાં છન્દની ખૂબી હોય છે, અને તે કાવ્યનો જ ભાગ છે, તેમ દેશીઓમાં તેના સંધિઓ, તેના પ્લુતો, તેની છન્દોભંગીઓ એ સર્વમાં તેની ખાસ ખૂબીઓ રહેલી હોય છે. દેશીઓ એટલા બધા પ્રકારની છે કે એ બધાની ખૂબીઓના દાખલા અહીં આપી શકાય નહિ, પણ ઉદાહરણોમાં જ્યાંજ્યાં એકદમ નજરે લાવી શકાય એવી ખૂબીઓ જણાઈ ત્યાંત્યાં મેં તે તરફ ધ્યાન ખેંચ્યું છે. અને આ દેશીઓ તરફ આપણા વિવેચકોનું પૂરતું ધ્યાન જાય તો જેમ હાલ વિવેચકો સંસ્કૃતવૃત્તોમાં છન્દોના ભંગીભેદ, છન્દોનું વૈવિધ્ય, છન્દોમાં લીધેલી છૂટ એ સર્વની ખૂબી રહસ્ય વગેરે બતાવે છે, તેમ દેશીમાં કરી શકશે. એથી આગળ જઈ હું એમ પણ કહી શકું, કે છન્દના પ્રભુત્વથી હાલનો કુશળ કવિ જેમ સંસ્કૃતવૃત્તોમાં છન્દોભંગીથી અસર ઉપજાવી શકે છે તેમ હવે પછી કવિઓ દેશીઓની ભંગીઓના અભ્યાસથી નવી ભંગીઓના પ્રયોગો કરી શકશે, ગરબીઓમાં, ભજનેમાં, દેશીઓમાં જ માત્ર નહિ, પણ માત્રામેળ વૃત્તોમાં પણ.

અને હું ધારું છું એવી દલીલ તો કોઈ નહિ કરે કે પિંગલના સંધિઓ અને એ સંધિઓમાં દેશીનો અક્ષરવિન્યાસ નિયત કરીને હું સંગીતકારની સ્વતંત્રતાને મર્યાદિત કરું છું, કે સંગીતના પ્રદેશમાં હસ્તક્ષેપ

કર્યું છું. પિંગળ અને સંગીત બે ભિન્ન છે, તો પિંગલ વ્યવસ્થિત કરવાથી સંગીતને શી રીતે બાધ આવે? સંગીતકારને પિંગલના સંધિઓથી સ્વતંત્ર રીતે ગાવાનો હક છે, અને તેને કોઈ મર્યાદિત કરી શકે નહિ. દેશીનો પિંગલનો અર્થ એ છે કે અમુક દેશીનું પરંપરાથી ગવાતું સ્વરૂપ અમુક છે, અને એ સ્વરૂપ પિંગલપદ્ધતિએ અમુક રીતે પૃથક્કરણ કરીને નિયત કરી શકાય છે. એ સ્વરૂપની મર્યાદા ન સ્વીકારવી હોય તો એ દેશીને ગમે તે રીતે ગાઈ શકે,—માત્ર એ વખતે તે પરંપરાગત દેશી નહિ રહે એટલું જ. સંગીતકાર તો ગદ્ય પણ ગાઈ શકે છે, અને આપણે, ગદ્ય, રાગડો તાણીને પઢવાનું સાહિત્ય નથી એમ કહીએ છીએ ત્યારે સંગીતકારને બાધ કરતા નથી,—માત્ર ગદ્યનું શુદ્ધ સ્વરૂપ શું છે તે કહીએ છીએ. અને એથી સંગીતકાર ગદ્ય ગાશે ત્યારે એ ગદ્ય નહિ હોય એટલું જ તેમાંથી નિષ્પન્ન થાય છે; સંગીતકારની સ્વતંત્રતાને તેથી બાધ આવતો નથી. તેમ આપણી પિંગલવ્યવસ્થાથી સંગીતને કશી હાનિ થવાનો સંભવ નથી. ઊલટું સંગીતના કાલમાત્રાસંધિઓ અને દેશીઓના અક્ષરમાત્રાસંધિઓના વિશેષ જ્ઞાનથી વાગ્ગેયકાર પોતાની રચના સંગીતને વધારે અનુકૂળ કરી શકશે.

ત્રીજા અધ્યાયમાં વિષમવૃત્તો પૂરાં થયા પછી હેમચન્દ્ર માત્રાછન્દે (માત્રાછન્દાંસિ) શરૂ કરે છે. તેમાં પ્રથમ વૈતાલીય પ્રકરણ આવે છે અ પછી માત્રાસમક પ્રકરણ આવે છે. આગળ કહેલા બન્ને છન્દો અ પ્રકરણમાં આવે છે.

અહીં છન્દોનુશાસનનાં સૂત્રોનું ભાષાન્તર આપવાનો ઇરાદો નથી માત્ર તેણે આપેલું છન્દનું સ્વરૂપ સમજાય એવી ભાષામાં મૂકવાનો પ્રયત્ન છે. તે સાથે જરૂર પડે ત્યાં આ પુસ્તકમાં સ્વીકારેલી પિંગલસંજ્ઞામ પણ એ સ્વરૂપ આપેલું છે. મૂળમાં છન્દોનો સંખ્યાંક આપેલો છે કાયમ રાખ્યો છે.

૧ માત્રાસમક : ચાર ચતુષ્કલો, તેમાં પહેલામાં જગણ વર્જ્ય છે, અં અંત્યમાં ગુરુ જોઈએ. નવમી માત્રા લઘુ જોઈએ. તે ઉપરાંત અ પછી આવતા બીજા છન્દોથી આને વ્યાવૃત્ત કરવા હેમચન્દ્ર અ ચતુષ્કલોમાં કેટલાક વિકલ્પો વર્જ્ય ગણે છે જે સર્વને ધ્યાનમાં લેત તેનું સ્વરૂપ નીચે પ્રમાણે જણાવી શકાય:—

દાદા, $\frac{\text{દાગા}}{\text{ગાદા}}$, લલગા, દાગા.

૨ ઉપચિત્રા : ઉપર પ્રમાણે જ ચતુષ્કલો પણ નવમી ગુરુ જોઈએ.

દાદા, $\frac{\text{દાગા}}{\text{ગાદા}}$, ગાદા, દાગા.

૩ વિશ્લોક : ઉપર પ્રમાણે જ પણ પાંચમી અને આઠમી માત્રા લ જોઈએ. દાદા, લદાલ, ગાદા, દાગા.

૪ ચિત્રા : ઉપર પ્રમાણે જ પણ નવમી માત્રા પણ લઘુ જોઈએ :

લલગા / દાદા, લદાલ, લગાલ, દાગા / લલલલ

૫ વાનવાસિકા : ચાર ચતુષ્કલો પહેલા પ્રમાણે, પણ નવમી અને બારમ માત્રા લઘુ જોઈએ.

દદા, $\frac{\text{દાગા}}{\text{ગાદા}}$, લદાલ, દાગા

૬ પાદાકુલક : આ પાંચેય છન્દોના પાદોના મિશ્રણથી પાદાકુલક. તે સંસ્કૃત દૃષ્ટાન્ત આપ્યા પછી હેમચન્દ્ર કહે છે કે બીજી ભાષામાં પ આ છન્દ વપરાય છે. આનાં સંસ્કૃત પ્રાકૃત બન્ને દૃષ્ટાન્તોમાં પ્ર

મેળવ્યા છે. આ પછી બીજા બે આવે છે તે પણ જોઈએ.

૭ નટચરણ : એક ચતુષ્કલ, પછી ચાર ગુરુ, અને આઠમી માત્રાએ યતિ : દાદા, ગાગા ગાગા. તે પછી

૮ નૃત્તગતિ : બે ચતુષ્કલો પછી બે ગુરુ ફરી એક ચતુષ્કલ અને બે ગુરુ, અને બાર માત્રાએ યતિ :

દા–દા, દા–દા, ગાગા, દા–દા, ગાગા

૯ પદ્ધતિ : ચાર ચતુષ્કલો, અને પાદાન્તે અનુપ્રાસ. અપવાદ કે વિષમ ચતુષ્કલમાં જગણ ન આવે, અને છેલ્લા ચતુષ્કલમાં જગણ અથવા સર્વલઘુ ચતુષ્કલ જોઈએ. દાદા, દા–દા, દાદા, લદાલ અંતે પ્રાસ. બે સંસ્કૃત દૃષ્ટાન્તો આપ્યા પછી ઉમેર્યું છે કે અપભ્રંશમાં આનો પુષ્કળ પ્રયોગ થાય છે. પ્રાસની આવશ્યકતા સૂત્રમાં જ બતાવી છે તે પણ અપભ્રંશ છન્દ હોવાનું એક ખાસ લક્ષણ છે. અહીં માત્રાસમકાદિ પ્રકરણ પૂરું થાય છે, અને તે સાથે ત્રીજો અધ્યાય પણ.

ચોથા અધ્યાયમાં પ્રથમ આર્યાપ્રકરણ આવે છે તે પછી ગલિતક-પ્રકરણ આવે છે ત્યાંથી શરૂ કરીએ :

૧ ગલિતક : ૫+૫+૪+૪+૩ એ પ્રમાણે માત્રાગણો. કુલ ૨૧ માત્રા. બન્ને પાદ યમિત એટલે યમકવાળા જોઈએ.

૨ ઉપગલિતક : ઉપરના જ છન્દમાં ત્રીજી અને છટ્ઠી માત્રા લઘુ.

૩ અન્તરગલિતક (૧) : માત્ર સમ પાદોમાં જ યમક.

૪ અન્તરગલિતક (૨) : બીજાઓ, પહેલા અને ચોથા પાદના યમકથી આ છન્દ ગણે છે.

૫ વિગલિતક : ૫+૫+૪+૪+૫=૨૩. પાદોમાં યમક.

૬ સંગલિતક : ૪+૪+૫=૧૩.

૭ શુભગલિતક : ૬+૩+૩+૩+૩+ગા=૨૦ અને પાદોમાં યમક.

૮ સમગલિતક : ૪+૫+૫+૪+૪+૩=૨૫ પાદોમાં યમક.

૯ મુખગલિતક : ઉપરના જ છન્દમાં વિષમ પાદ ૪+૩નું. સમ પાદ એનું એ. વિષમ અને સમ યમકિત.

૧૦ માલાગલિતક : ષટ્કલ પછી દસ ચતુર્માત્રો તેમાં વિષમ ચતુર્માત્રમાં જગણ ન આવે, સમમાં જગણ અથવા સર્વલઘુ આવે અને પાદોમાં યમક હોય :

૬ + લદાલ + દાદા + લદાલ + દાદા + લદાલ + દાદા + લદાલ + દાદા + લદાલ + દાદા = ૪૬.

૧૧ મુગ્ધગલિતક : ૬ + લદાલ + દાદા + લદાલ + દાદા + લદાલ + દાદા + લદાલ + દાગા = ૩૮. પાદોમાં યમક.

૧૨ ઉગ્રગલિતક : ૬ + લદાલ + દાદા + લદાલ + દાદા + લદાલ + દાગા = ૩૦. પાદોમાં યમક.

૧૩ સુન્દરાગલિતક : ૫ + ૫ + ૩ = ૧૩ અને પાદો યમકિત.

૧૪ ભૂષણા : ૫ + ૫ + ૩ + ૩ = ૧૬. પાદો યમકિત.

૧૫ માલાગલિતા : ૪ + ૫ + ૪ + ૪ + ૫ + ૪ + ૪ + લગા = ૩૩.

૧૬ વિલંબિતા : ૬ + લદાલ + દા–દા + લદાલ + દા–દા = ૨૨. અને પાદો યમકિત.

૧૭ ખંડોદ્ગત : દાગા + ૫ + દા – દા + લદાલ + દા–દા + લદાલ + દા–દા + ૫ = ૩૪.

૧૮ પ્રસૃતા : ૪ + ૫ + ૫ + ૪ + ૪ + ૪ + ૪ + ૫ = ૩૫.

૧૯ લંબિતા : દાદા+દ–દા+દાદા+દા–દા+દાદા+૨ = ૨૨.

૨૦ વિચ્છિત્તિઃ ઉપરના છંદમાં વિષમ સ્થાનના ચતુષ્કલની જગ્યાએ પંચકલ મૂકવાથી :

૫+દા–દા+૫+દા–દા+૫+૨=૨૫

૨૧ લલિતા; ૪+૪+૫+૪+૫+૨=૨૪ અને પાદો યમકિત.

૨૨ વિષમાઃ વિચ્છિત્તિ અને લલિતા અને લલિતા અને વિચ્છિત્તિના મિશ્રણથી, અને પાદો યમકિત.

૨૩ મુક્તાવલીઃ ૩+૩+૩+૩+૪=૧૬

૨૪ રતિવલ્લભઃ ૫+૫+૫+૪=૧૯

૨૫ હીરાવલી : ૫+૫+૪+૬=૨૦

દંડક અને આર્યા સિવાયનો સયમક છન્દ તે ગલિતક એમ કેટલાક કહે છે. ગલિતક પ્રકરણ પૂરું.

યમક વિનાનું અનુપ્રાસવાળું સરખા પાદવાળું ગલિતક તે ખંજક. હવે તેમના વિશેષ પ્રકારો :

૧ ખંજકઃ ૩+૩+૪+૪+૪+૩+ગા યમક વિનાનો અને અનુપ્રાસવાળો છન્દ તે ખંજક.

૨ મહાતોણકઃ ૫+૪+૫+૪+૫=૨૩

૩ સુમંગલાઃ ૪+૪+૪+૪+ગા=૧૮

૪ ખંડઃ ૪+૪+૫=૧૩

૫ ઉપખંડક: ૬+૪+૩=૧૩

૬ ખંડિતા: ૬+૪+૪

આ ખંડ, ઉપખંડક અને ખંડિતા દરેક અનુસંધક કહેવાય છે.

૭ હેલા : ૬+લદાલ+દા-દા+લદાલ+દા-દા=૨૨

૮ આવલી : હેલામાં ફેરથી બે માત્રા ઓછી :

૬+લદાલ+દા-દા+લદાલ+દા=૨૦

૯ વિનતા : દા-દા+લદાલ+દા-દા+લદાલ+દા-દા+લદાલ+૫-ગા=૩૧

૧૦ વિલાસિની : ૩+૩+૪+૩+૩=૧૬

૧૧ મંજરી : ૩+૩+૪+૪+૪+૩=૨૧

૧૨ સાલભંજિકા : મંજરી છંદમાં ત્રણ માત્રા ઉમેરવાથી :

૩+૩+૪+૪+૪+૩+૩=૨૪

૧૩ કુસુમિતા : મંજરીના પાદના આદિમાં ચતુર્માત્ર મૂકવાથી :

૪+૩+૩+૪+૪+૪+૩=૨૫

૧૪ દ્વિપદી : ૬+લદાલ+દા-દા+દા-દા+દા-દ+લદાલ+ગા=૨૮

૧૫ રચિતા : એ જ દ્વિપદીમાં આઠ ચતુર્માત્ર સર્વલઘુ હોય અને સાત

માત્રાએ યતિ હોય તો રચિતા : ૬+લલલલ+દા-દા+દા-દા+દા-દા+

લદાલ+ગા=૨૮ કેટલાક આને રતિકા કહે છે.

૧૬ આરનાલ : એ જ દ્વિપદી ગુર્વન્ત હોય અને તેમાં એક ગુરુ વધારે

હોય : ૬+લદાલ+દા-દા+દા-દા+દા-દા+લદાલ+ગાગા=૩૦

૧૭ કામલેખા : એ જ દ્વિપદીમાં અંત્ય ગાની સમીપ જે લઘુ છે તે

ઓછો થાય તો કામલેખા : ૬+લદાલ+દા-દા+દા-દા+દા-દા+લદાગા=૨૭

૧૮ ચન્દ્રલેખા : ૬+૪+૪+૪+૪+૨=૨૪

૧૯ ક્રીડનક ૪+૪+૪+૫+૩=૨૦ અને આઠ માત્રાએ યતિ

૨૦ અરવિન્દક : ૬+૫+૪+૩+૨=૨૦

૨૧ માગધનર્કુટી : ૬+લ+૨+લ+૪+૨+ગા+ગાગા=૨૨

૨૨ નર્કુટક : ૬+લ+૨+લ+૪+૨+ગા+લલગા=૨૨

૨૩ સમનર્કુટક : ૬+લગાલ+લલગા+લલગા+લલગા=૨૨

૨૪ તરંગક : છેલ્લા ત્રણેય છન્દોમાં અંત્ય ચતુષ્કલની જગાએ એક

ત્રિમાત્ર=૨૧

૨૫ પવનોદ્ધુત : તરંગકમાં અંતે એક વધારાનો ગુરુ=૨૩

નિધ્યાયિકા ત્રણ પ્રકારની :

૨૬-૨૯ નિધ્યાયિકં (૧) ૪+૪+૩+૩+૩=૧૭

,, (૨) ૫+૫+૩+૩+૩=૧૯

,, (૩) ૫+૩+૩+૩=૧૪ વળી કેટલાકને મતે

,, (૪) ૫+૪+૩+૩+૩=૧૮

૩૦ અધિકાક્ષરા : ૪+દાદા+૪+દાદા+૪+૫=૨૫ અર્થાત્ સમ ચતુષ્કલમાં જગણ ન આવે.

૩૧ મુગ્ધિકા : અધિકાક્ષરાનો ચોથો ગણ પણ પંચકલ થાય : ૪+દાદા+૪+૫+૪+૫=૨૬

૩૨ ચિત્રલેખા : ૫+દાદા+૪+દાદા+૪+૫=૨૬

૩૩ મલ્લિકા : ૫+૫+૪+દદા+૪+૫=૨૭

૩૪ દીપિકા : ૫+૫+૪+૫+૪+૫=૨૮

૩૫ લક્ષ્મિકા : અધિકાક્ષગથી દીપિકા સુધીના છન્દોના મિશ્રણથી.

૩૬ મદનાવતાર : ૫+૫+૫+૫

૩૭ મધુકરી : ૫+૫+૫+૫+૫

૩૮ નવકોકિલા : ૫+૫+૫+૫+૫+૫

૩૯ કામલીલા : ૫+૫+૫+૫+૫+૫+૫

૪૦ સુતારા : ૫+૫+૫+૫+૫+૫+૫+૫

૪૧ વસન્તોત્સવ : ૫+૫+૫+૫+૫+૫+૫+૫+૫

ખંજક પ્રકરણ પૂરું થયું.

દીર્ઘ કરેલા ખંજકોને શીર્ષક કહે છે: વિશેષ પ્રકારના શીર્ષકો:

૧ દ્વિપદીખંડ: બે અવલંબકને અંતે ગીતિ.

૨ દ્વિભંગિકા: દ્વિપદીને અંતે ગીતિ.

બીજા છંદોનાં પણ દ્વંદ્વો કરવાથી દ્વિભંગી થાય છે એમ બીજાઓ કહે છે. જેમ કે,

૩ ગાથા અને ભદ્રિકાના યોગથી

૪ વસ્તુવદનને કર્પૂર સાથે જોડવાથી

૫ વસ્તુવદનને કુંકુમ સાથે જોડવાથી

૬ રાસાવલયને કર્પૂર સાથે જોડવાથી

૭ રાસાવલયને કુંકુમ સાથે જોડવાથી

૮ વસ્તુવદન અને રાસાવલયના સંકીર્ણ છંદને કર્પૂર સાથે જોડવાથી

૯ સદરને કુંકુમ સાથે જોડવાથી

૧૦ રાસાવલય વસ્તુવદનના સંકીર્ણને કર્પૂર સાથે જોડવાથી

૧૧ સદરને કુંકુમ સાથે જોડવાથી
૧૨ વદનકને કર્પૂર સાથે જોડવાથી
૧૩ વદનકને કુંકુમ સાથે જોડવાથી

આ વસ્તુવદનક કર્પૂર વગેરેની દ્વિભંગીઓ ષટ્પદ—છપાદની થાય છે તેથી તે સાર્ધ (દોઢિયા) છંદોના સામાન્ય નામથી માગધોમાં પ્રસિદ્ધ છે. આ પ્રમાણે માત્રાની ઉપર પણ દ્વિપદી અને ઉલ્લાલકો, વસ્તુકાદિ ઉપર દોહા વગેરે પણ દ્વિભંગીઓમાં આવે છે એમ સમજવું. વૃદ્ધોના મતને માન આપીને રડ્ડા પૃથક્ આપવામાં આવશે.

૧૪ ત્રિભંગી : દ્વિપદી અને અવલંબકને અંતે ગીતિ.
૧૫ બીજા પણ શ્રુતિસુખ છન્દો વડે ત્રિભંગિકા થાય જેમકે મંજરી અને ખંડિતાને અંતે ભદ્રિકા ગીતિથી.
૧૬ સમશીર્ષક : ગાથના પ્રથમાર્ધ પછી અંત્ય ગુરુ પહેલાં એકી સંખ્યાનાં ચતુષ્કલો ઉમેરવાં અને અંત્ય ગુરુને સ્થાને એક ત્રિમાત્ર મૂકવો અને એવાં ચાર પદોનો છંદ. આમાં સમ સ્થાનનો ચતુષ્કલ લદાલ જોઈએ અને અંત્ય ચતુષ્કલ પહેલાંનો ચતુષ્કલ લદાલ ન જોઈએ એવો આમ્નાય છે.
૧૭ વિષમશીર્ષક : માલાગલિતકના પાદને અંતે એકી સંખ્યાના ચતુષ્કલ દ્વયનો વધારો કરવો. માલાગલિતકની પેઠે સમ સ્થાને લદાલ જોઈએ અને વિષમ સ્થાને જગણ (લગાલ) ન કરવો.

આર્યા–ગલિતક–ખંજક–શીર્ષકના વ્યાવર્ણનનો ચોથો અધ્યાય પૂરો થયો.

અધ્યાય પાંચમો :

૧ ઉત્સાહ : જગણ વિનાના ૭ ચતુષ્કલો, તેમાં અપવાદ કે ત્રીજો અને પાંચમો જગણ અથવા સર્વલઘુ જોઈએ. દાદા, દાદા, લદાલ, દાદા, લદાલ, દાદા
૨ રાસક (૧) : ૧૮ માત્રા પછી નગણ (લલલ) અને ૧૪ માત્રાએ યતિ; કુલ માત્રા ૨૧

અથવા રાસક (૨) પાંચ ચતુષ્કલો અને તે પછી અંતે લઘુ ગુરુ, અને યતિ નહિ. કુલ ૨૨ માત્રા : દાદા દાદા દાદા દાદા દાદા ગાલ

૪ અવતંસક : એક ચતુષ્કલ, એક પંચકલ, બે જગણો, અને એક યગણ. ૪+૫+લગાલ+લગાલ+લગાગા=૨૨
૫ કુન્દ : ૪+૫+૫+લગાલ+ગાગા=૨૨
૬ કરભક : ૫+૫+૪+૪+લગાલ+ગા=૨૪

૭ ઇન્દ્રગોપ : ૪+૫+૫+૪+૪+ગા=૨૪

૮ કોકિલ: ૪+૫+૫+૪+૪+લગા=૨૫

૯ દર્દુર: ૪+૫+૫+૪+લગા=૨૧

૧૦ આમોદ: ૪+ગાલગા+લગાલ+ગાગાગા+ગા=૨૧

૧૧ વિદ્રુમ: ગાગાગા+ગાલગા+લગાં+પં+પં+સલગા=૨૮

૧૨ મેઘ: ગાલગા+ગાગાગા+ગાગાગાં+ગાગાગા+ગાંગાગા=૨૯

૧૩ વિભ્રમ: ગાગાલ+ગાલગા+લગાગા+લગા=૧૮ આ મેઘ અને વિભ્રમ બન્ને અક્ષરમેળ એટલે કે સ્થિરલઘુગુરુક્રમ છંદો છે, છતાં 'વૃદ્ધો'એ તેને અપભ્રંશમાં મૂકયા છે એ કારણથી હેમચન્દ્ર તેમને અહીં મૂકે છે.

૧૪ કુસુમ: ૪+૫+લગાલ+ગાગા=૧૭

"અહીં બીજા પણ ચન્દ્રક, ખંજક, અન્તચંચલ; ચલતનુ, વીરપ્રિય, કુપિત, રુષ્ટ, કૃષ્ણ, સિત, ધનદ, કુરંર, શિવ વગેરે રાસકભેદો વૃદ્ધોએ નિરૂપ્યા છે તેનો ક્યાંક કેટલાકનો સમાવેશ થઈ જાય છે માટે અત્રે કહ્યા નથી."

૧૫ રાસ: વિષમ અને સમ પાદોમાં ૭ અને ૧૩ માત્રા હોય તે રાસ. દૃષ્ટાંતોમાં સમ પાદોનો જ પ્રાસ છે.

૧૬ માત્રા: વિષમ એટલે પહેલા ત્રીજા અને પાંચમા પાદમાં ૫+૫+૪+૨; સમ એટલે બીજા અને ચોથામાં ૪+૪+૪: ત્રીજા અને પાંચમા પાદમાં જે ચતુર્માત્ર છે તે જગણ અથવા સર્વલઘુ (લલલલ) જોઈએ. આ પંચપદી પહેલા ત્રણ પાદે અર્ધી ગણાય છે. તે સંસ્કૃત કાવ્યમાં પણ પ્રયોજાય છે. (૧૭)

૧૮-૧૯-૨૦ મત્તબાલિકા: માત્રાના બીજા અથવા ચોથા પાદમાં આદ્ય ચતુર્માત્રને સ્થાને પંચમાત્ર. તેમાં બીજા પાદમાં આવે તે (૧૮) ચોથા પાદમાં આવે તે (૧૯) બીજા અને ચોથા બન્ને પાદમાં આવે તે (૨૦)

૨૧-૨૨-૨૩ મત્તમધુકરી: માત્રામાં બીજા અને ચોથા પાદમાં એક પછી એક અથવા એક સાથે ત્રીજા ચતુર્માત્રને સ્થાને તગણ (ગાગાલ) આવે તો તેમાં બીજા પાદમાં આવે તો (૨૧) ચોથામાં આવે તો (૨૨) બન્નેમાં (૨૩).

૨૪-૨૫-૨૬ મત્તવિલાસિની: માત્રાના ત્રીજા કે પાંચમા કે બન્ને પાદોમાં આદ્ય પંચમાત્રને સ્થાને બે ચતુર્માત્ર આવે. તેમાં ત્રીજામાં આવે તો (૨૪) પાંચમામાં (૨૫) બન્નેમાં (૨૬)

૨૭–૨૮–૨૯ મત્તકરિણી : માત્રાના ત્રીજા કે પાંચમા પાદમાં અથવા બન્નેમાં ચતુર્માત્રને સ્થાને પંચમાત્ર આવે તો તેમાં ત્રીજામાં આવે તો (૨૭) પાંચમામાં (૨૮) બન્નેમાં (૨૯)

૩૦ આ બધાનાં મિશ્રણોથી બહુરૂપ માત્રા બને.

૩૧ વસ્તુ અથવા રડ્ડા : આ માત્રા વગેરેના ત્રીજા પાદનો પાંચમા સાથે અનુપ્રાસ હોય અને પાંચ પાદને અંતે દોહા વગેરે હોય તો વસ્તુ અથવા રડ્ડા.

માત્રા પ્રકરણ પૂરું થયું.

૧ વસ્તુક : ચતુર્માત્ર + ચતુર્માત્ર + લઘ્વન્ત ત્રિમાત્ર + લઘ્વન્ત ત્રિમાત્ર + ચતુર્માત્ર + ચતુર્માત્ર + ત્રિમાત્ર = ૨૫

૨ વસ્તુવદનક : ૬ + દાદા + લદાલ + દાદા + ૬ = ૨૪ આને બીજા વસ્તુક પણ કહે છે.

૩ રાસાવલય : ૬+જગણ સિવાયનો ચતુર્માત્ર+૬+૫=૨૧ આને કેટલાક ચતુષ્પદી અને વસ્તુક કહે છે.

૪–૫ સંકીર્ણ. આગલા બન્નેના અર્ધોના મિશ્રણથી સંકીર્ણ. તેમાં એકવાર વસ્તુવદન પહેલો આવે બીજીવાર રાસાવલય. એ રીતે બે પ્રકારો થાય.

૬ વદનક ૬+૪+૪+૨=૧૬. કેટલાક સમ ચતુષ્પદીમાં સંકુલક ગણાવે છે તેનો અહીં સમાવેશ થાય છે.

૭ ઉપવદનક : ૬+૪+૪+૩=૧૭

૮–૯ અડિલા : વદનક અને ઉપવદનકમાં ચારેય કે બબ્બે પાદો અંતે યમકિત હોય તો અડિલા. ચારેય યમકિત હોય તેને કેટલાક મડિલા કહે છે.

૧૦ ઉત્થક્ક : ૫+૫+૫+૨ અને અંત યમકિત હોય.

ધવલ આઠ પાદનું ૭ પાદનું કે ચાર પાદનું હોય છે. તેમાં

૧૧ શ્રી ધવલ : આઠ પાદના ધવલમાં વિષમ પાદમાં ત્રણ ચતુર્માત્ર અને એક દ્વિમાત્ર, સમ પાદમાં બે ચતુર્માત્ર. એને વસન્તલેખા પણ કહે છે.

વિષમ : દા–દા દા–દા દા–દા દા

સમ : દા–દા દા–દા આવાં કુલ આઠ પાદ થાય.

૧૨ યશોધવલ: આઠ પાદમાંના પહેલા અને ત્રીજા પાદમાં ત્રણ ચતુર્માત્રો અને એક દ્વિમાત્ર; બીજા અને ચોથામાં ત્રણ ચતુર્માત્રો; બાકીના ચાર પાદોમાંના વિષમ એટલે પાંચમા અને સાતમા પાદમાં બે ચતુર્માત્ર અને એક ત્રિમાત્ર: બન્ને સમપાદો એટલે છઠ્ઠા અને આઠમામાં બે ચતુર્માત્ર અને એક દ્વિમાત્ર. બીજા મત પ્રમાણે ત્રણ ચતુર્માત્ર :

૧ દા–દા દા–દા દા–દા દા　　　૨ દા–દા દા–દા દા–દા

૩ દા–દા દા–દા દા–દા દા　　　૪ દા–દા દા–દા દા–દા

　　　　　　　　　　　　　　　　　　દા

૫ દા–દા દા–દા દા–ર　　　૬ દા–દા દા–દા $\overline{\text{દા–દા}}$

૭ દા–દા દા–દા દા–લ　　　૮ દા–દા દા–દા $\overline{\text{દા–દા}}$

દૃષ્ટાન્તમાં પ્રાસો વિષમ પાદના તેની પછીના સમ સાથે મળે છે.

૧૪ કીર્તિધવલ: ૭ પાદના ધવલમાં પહેલા અને ચોથા પાદમાં બે ષટ્કલો અને એક દ્વિમાત્ર, બીજા અને પાંચમા પાદમાં બે ચતુર્માત્રો, બાકીના ત્રીજા અને છઠ્ઠામાં ૬+૬+૪ અથવા ૬+૬+૫

૧૫ ગુણધવલ: ચાર પાદના ધવલમાં વિષમ પાદમાં એક ષટ્કલ અને બે ચતુષ્કલો, સમપાદોમાં એક ષટ્કલ પછી બે ચતુર્માત્રો, અને તે પછી એક દ્વિમાત્ર અથવા ત્રિમાત્ર

૧૬ ભ્રમર : વિષમ પાદમાં ૬+૪+૩ અને સમપાદમાં ૬+૪

૧૭ અમર : વિષમ પાદમાં ૬+૪+૩ અને સમપાદમાં ૬+૪+૪

૧૮ મંગલ : પહેલા બે પાદોમાં દરેકમાં ૬+૪+૪+૪ અને અંતના ત્રીજા ચોથા પાદમાં દરેકમાં ૪+૪+૪+૪+૪ અને દરેક પાદના અંતમાં ત્રિમાત્ર અથવા દ્વિમાત્ર. મંગલાર્થ સાથેના સંબંધને લઈને તેને મંગલ કહે છે:

વિષમ ૬+૪+૪+૪+૩

સમ ૪+૪+૪+૪+૪+૩

'ઉત્સાહથી શરૂ કરીને નિરૂપેલા રાસાવલય વગેરે પૂર્વોક્ત છન્દો તથા હેલા, તથા હવે પછી કહેવામાં આવશે તે દોહા વગેરે છન્દોમાં કોઈ પુરુષનું ધવલ અથવા મંગલ કરેલું હોય ત્યારે તે, છન્દના નામ સાથે ધવલ અથવા મંગલ શબ્દ જોડીને બોલાય છે. જેમકે ઉત્સાહધવલ વદનધવલ, દોહકધવલ, ઉત્સાહ મંગલ વગેરે.

૧૯ ફુલ્લડક : ઉત્સાહ વગેરે છન્દોથી દેવનું ગાન કરવામાં આવે તેને ફુલ્લડક કહે છે.

૨૦ ઝમ્બટક : કોઈના પણ ગાનમાં પાદમાં ત્રણ ચતુર્માત્રો અને એક દ્વિમાત્ર હોય તે. હવે પછી જે કહેવામાં આવશે તે ગન્ધોદકધારાને જ ગાનને લીધે ઝમ્બટક કહે છે.

ઉત્સાહ પ્રકરણ અને પાંચમો અધ્યાય પૂરો થયો.

અધ્યાય છઠ્ઠો

ધ્રુવા, ધ્રુવક અથવા ઘત્તા: સન્ધિના આદિમાં કે કડવાને અંતે જે ધ્રુવ હોય તે ધ્રુવા ધ્રુવક અથવા ઘત્તા: સન્ધિ એ કડવાનો સમૂહ છે. તેના આદિમાં ચાર પદ્ધડિકા વગેરે છન્દોથી કડવું થાય છે. તેના અંતમાં ધ્રુવ એટલે નિશ્ચિત હોય તે ધ્રુવા કે ધ્રુવક. ઘત્તા એ એનું બીજું નામ છે. તે ષટ્પદી ચતુષ્પદી અને દ્વિપદી એમ ત્રણ પ્રકારની હોય છે. કડવાના અંતે પ્રારંભેલા અર્થના ઉપસંહારમાં, જુદી ભંગીથી કથન થાય ત્યારે ષટ્પદી અને ચતુષ્પદીને ઉપરનાં નામો ઉપરાંત છડ્ડણિકા પણ કહે છે. ષટ્પદી અને ચતુષ્પદી ધ્રુવાઓમાં ૭ થી ૧૭ માત્રા સુધીના પાદો આવે છે. તેનો હવે ગણનિયમ કહે છે.

ધ્રુવાનું પાદ સાત કલાનું હોય ત્યારે તેમાં ૪+૩ અથવા ૫+૨ એમ ગણો આવે.

આઠ કલાનું પાદ હોય ત્યારે ૫+૩ અથવા ૬+૨ અથવા ૪+૪ એમ ગણો આવે.

નવ કલાનું પાદ હોય ત્યારે ૬+૩, ૩+૩+૩ અથવા ૫+૪ એ પ્રમાણે ગણો આવે.

દસ કલાનું પાદ હોય ત્યારે ૪+૪+૨, ૬+૪, અથવા ૫+૫ એ પ્રમાણે ગણો આવે.

૧૧ કલાનું: ૪+૫+૨; ૫+૪+૨; ૬+૨+૩; અથવા ૪+૪+૩.

૧૨ કલાનું: ૪+૫+૩; ૬+૪+૨; ૫+૫+૨; ૪+૪+૪.

૧૩ કલાનું: ૫+૫+૩; ૪+૪+૫; ૬+૪+૩;

૧૪ કલાનું: ૪+૪+૪+૨; ૬+૪+૪;

૧૫ કલાનું: ૪+૪+૪+૩; ૫+૫+૫.

૧૬ કલાનું: ૬+૪+૪+૨; ૪+૪+૪+૪

૧૭ કલાનું; ૬+૪+૪+૩; ૪+૪+૪+૫

આ પ્રમાણે ૭ થી ૧૭ સુધીના કલાચતુષ્કોમાંથી ત્રણ અતુલ્ય, તુલ્યતુલ્ય, અથવા તુલ્ય પાદો વડે જે ધ્રુવાનું અર્ધ રચાય તે વિષમગોષ્ઠી, ગરિષ્ઠ. ષટ્પદી ધ્રુવા. ષટ્પદીઓમાં પ્રથમ પાદનો બીજા સાથે, ત્રીજા પાદનો છઠ્ઠા સાથે, અને ચોથા પાદનો પાંચમા સાથે પ્રાસ મેળવવો. ચતુષ્પદીઓમાં

પહેલાનો બીજા સાથે અને ત્રીજાનો ચોથા સાથે. અન્તરસમા* એટલે જેમાં વચલું એક પદ છોડયા પછી સમપદ આવે એવી અને સંકીર્ણ ધ્રુવાઓમાં ઘણે ભાગે બીજા પાદનો ચોથા સાથે પ્રાસ મેળવવો.

ષટ્પદીના પ્રકારો કહે છે: ત્રીજો અને છટ્ઠો પાદ ૧૦ થી એકેક વધતાં વધતાં ૧૭ માત્રા સુધીનો હોય અને બીજા પાદો ૭ માત્રાના જ હોય. તે ષટ્પદજાતિ નામની ષટ્પદી કહેવાય. દસથી સત્તર માત્રા સુધીના પાદોને લીધે તેના આઠ પ્રકાર થાય.

એટલે કે જ્યાં ત્રીજો અને છટ્ઠો પાદ ૧૦ માત્રાનો હોય તે એક પ્રકાર. ૧૧ માત્રાનો હોય તે બીજો એ પ્રમાણે.

ઉપર પ્રમાણે જ ત્રીજો અને છટ્ઠો પાદ ૧૦ થી ૧૭ માત્રા સુધીના હોય અને બાકીના પાદો આઠ માત્રાના હોય તે ઉપજાતિ નામની ષટ્પદી. તે પણ ઉપર પ્રમાણે આઠ પ્રકારની. ઉપર પ્રમાણે જ ત્રીજો અને છટ્ઠો પાદ ૧૦ માત્રાથી ૧૭ માત્રા સુધીનો હોય અને બાકીના પાદો નવ માત્રાના હોય તે અવજાતિ. તે પણ પૂર્વ પ્રમાણે આઠ પ્રકારની. એ પ્રમાણે ૨૪ પ્રકારની ષટ્પદી.

ચતુષ્પદી, જેનું બીજું નામ વસ્તુક છે, તે અન્તરસમા, અર્ધસમા, સંકીર્ણા, અને સર્વસમા: જેના સમપાદો તુલ્ય હોય, વિષમપાદો પણ તુલ્ય હોય, એ રીતે અંતરથી એટલે એક પાદના અંતરથી—વ્યવધાનથી સમ છે માટે અંતરસમા. જેનો પહેલો અને બીજો પાદ સરખો છે, અને ત્રીજો અને ચોથો સરખો છે તે અર્ધસમા. મિશ્રણવાળી તે સંકીર્ણ. ચારેય પાદો સરખા હોય તે સર્વસમા. તેમાંથી અન્તરસમા હવે કહે છે: આ અન્તરસમાના ૫૫ ભેદો હેમચંદ્ર પ્રથમ સૂત્રમાં બતાવી પછી ભાષ્યમાં જુદાજુદા બતાવે છે. એક નજરે જણાઈ આવે એવી સ્પષ્ટ રીતે તેને નીચે પ્રમાણે મૂકી શકાય:

	વિષમ	સમ		વિષમ	સમ
૧ ચંપકકુસુમ	૭	૮	૫ કેસર	૭	૧૨
૨ સામુદ્રક	૭	૯	૬ રાવણહસ્તક	૭	૧૩
૩ મરહાણક	૭	૧૦	૭ સિંહવિજૃંભિત	૭	૧૪
૪ સુભગવિલાસ	૭	૧૧	૮ મકરન્દિકા	૭	૧૫

* સંસ્કૃત વૃત્તોમાં જેને અર્ધસમ કહ્યાં છે તે બધાં અન્તરસમ ગણાય. એટલે જેમાં પહેલું ત્રીજું, અને બીજું ચોથું ચરણ સરખું હોય તેવું. અર્ધસમ શબ્દ ચતુષ્પદીઓની બાબતમાં હેમચંદ્ર જુદા અર્થમાં વાપરે છે, તે આ જ પાનામાં આગળ આવે છે.

	વિષમ	સમ
૯ મધુકરવિલસિત	૭	૧૬
૧૦ ચંપકકુસુમાવર્ત	૭	૧૭
૧ મણિરત્નપ્રભા	૮	૯
૨ કુંકુમતિલક	૮	૧૦
૩ ચંપકશેખર	૮	૧૧
૪ ક્રીડનક	૮	૧૨
૫ બકુલામોદ	૮	૧૩
૬ મન્મથતિલક	૮	૧૪
૭ માલાવિલસિત	૮	૧૫
૮ પુણ્યામલક	૮	૧૬
૯ નવકુસુમિતપલ્લવ	૮	૧૭
૧ મલયમારુત	૯	૧૦
૨ મદનાવાસ	૯	૧૧
૩ માંગલિકા	૯	૧૨
૪ અભિસારિકા	૯	૧૩
૫ કુસુમનિરંતર	૯	૧૪
૬ મદનોદક	૯	૧૫
૭ ચન્દ્રોદ્યોત	૯	૧૬
૮ રત્નાવલી	૯	૧૭
૧ ભ્રૂચક્રણક	૧૦	૧૧
૨ મુક્તાફલમાલા	૧૦	૧૨
૩ કોકિલાવલી	૧૦	૧૩
૪ મધુકરવૃન્દ	૧૦	૧૪
૫ કેતકીકુસુમ	૧૦	૧૫
૬ નવવિદ્યુન્માલા	૧૦	૧૬
૭ ત્રિવલીતરંગક	૧૦	૧૭
૧ અરવિન્દક	૧૧	૧૨

	વિષમ	સમ
૨ વિભ્રમવિલસિત વદન	૧૧	૧૩
૩ નવપુષ્પંધય	૧૧	૧૪
૪ કિંન્નરમિથુન-વિલાસો	૧૧	૧૫
૫ વિદ્યાધરલીલા	૧૧	૧૬
૬ સારંગ	૧૧	૧૭
૧ કામિનીહાસ	૧૨	૧૩
૨ અવદોહક	૧૨	૧૪
૩ પ્રેમવિલાસ	૧૨	૧૫
૪ કાંચનમાલા	૧૨	૧૬
૫ જલધરવિલસિતા	૧૨	૧૭
૧ અભિનવમૃગાંક-લેખા	૧૩	૧૪
૨ સહકાર-કુસુમમંજરી	૧૩	૧૫
૩ કામિનીક્રીડનક	૧૩	૧૬
૪ કામિનીકંકણ-હસ્તક	૧૩	૧૭
૧ મુખપાલનતિલક	૧૪	૧૫
૨ વસન્તલેખા	૧૪	૧૬
૩ મધુરાલાપિની-હસ્ત	૧૪	૧૭
૧ મુગ્ધપંક્તિ	૧૫	૧૬
૨ કુસુમલતાગૃહ	૧૫	૧૭
૧ રત્નમાલા	૧૬	૧૭

આ પ્રમાણે ૫૫ ભેદો થયા. આ એકી અને બેકી પદોને ઉલટાવવાથી બીજા ૫૫ ભેદો થાય :-

	વિષમ	સમ
૧ સુમનોરમા	૮	૭
૨ પંકજ	૯	૭
૩ કુંજર	૧૦	૭
૪ મદનાતુર	૧૧	૭
૫ ભ્રમરાવલી	૧૨	૭
૬ પંકજશ્રી	૧૩	૭
૭ કિંકિણી	૧૪	૭
૮ કુંકુમલતા	૧૫	૭
૯ શશિશેખર	૧૬	૭
૧૦ લીલાલય	૧૭	૭
૧ ચન્દ્રહાસ	૯	૮
૨ ગોરોચના	૧૦	૮
૩ કુસુમબાણ	૧૧	૮
૪ માલતીકુસુમ	૧૨	૮
૫ નાગકેસર	૧૩	૮
૬ નવચંપકમાલા	૧૪	૮
૭ વિદ્યાધર	૧૫	૮
૮ કુબ્જકકુસુમ	૧૬	૮
૯ કુસુમાસ્તરણ	૧૭	૮
૧ મધુકરીસંલાપ	૧૦	૯
૨ સુખાવાસો	૧૧	૯
૩ કુંકુમલેખા	૧૨	૯
૪ કુંવલયદામ	૧૩	૯
૫ કલહંસ	૧૪	૯
૬ સંધ્યાવલી	૧૫	૯
૭ કુંજરલલિતા	૧૬	૯
૮ કુસુમાવલી	૧૭	૯
૧ વિદ્યુલ્લતા	૧૧	૧૦
૨ પંચાનનલલિતા	૧૨	૧૦

	વિષમ	સમ
૩ મરકતમાલા	૧૩	૧૦
૪ અભિનવવસંતશ્રી	૧૪	૧૦
૫ મનોહરા	૧૫	૧૦
૬ ક્ષિપ્તિકા	૧૬	૧૦
૭ કિન્નરલીલા	૧૭	૧૦
૧ મકરધ્વજહાસ	૧૨	૧૧
૨ કુસુમાકુલમધુકર	૧૩	૧૧
૩ ભ્રમરવિલાસ	૧૪	૧૧
૪ મદનવિલાસ	૧૫	૧૧
૫ વિદ્યાધરહાસ	૧૬	૧૧
૬ કુસુમાયુધશેખર	૧૭	૧૧
૧ ઉપદોહક	૧૩	૧૨
૨ દોહક	૧૪	૧૨
૩ ચન્દ્રલેખિકા	૧૫	૧૨
૪ સુતાલિંગન	૧૬	૧૨
૫ કંકેલ્લિલતાભવન	૧૭	૧૨
૧ કુસુમિતકેતકી-હસ્ત	૧૪	૧૩
૨ કુંજરવિલસિત	૧૫	૧૩
૩ રાજહંસ	૧૬	૧૩
૪ અશોકપલ્લવ-છાયા	૧૭	૧૩
૧ અનંગલલિતા	૧૫	૧૪
૨ મન્મથવિલસિત	૧૬	૧૪
૩ એાહુલ્લણક અથવા વારંગડી	૧૭	૧૪
૧ કજ્જલલેખા	૧૬	૧૫
૨ કિલિકિંચિત	૧૭	૧૫
૧ શશિબિંબિત	૧૭	૧૬

એ પ્રમાણે બીજી રીતે ચતુષ્પદીના ૫૫ ભેદો થયા. પહેલા ૫૫ અને આ ૫૫ મળી કુલ ૧૧૦ ભેદો અન્તરસમ ચતુષ્પદી અથવા વસ્તુકના થયા. આ અંતરસમ ચતુષ્પદીઓ બીજા અને ત્રીજા પાદનો વિપર્યય કરવાથી બધી અર્ધસમ ચતુષ્પદીઓ બને. અને એમ કરવાથી જે અર્ધસમ ચતુષ્પદી બને તેનું નામ પણ એનું એ જ રહે. જેમકે, ચંપકકુસુમ અંતરસમા ચતુષ્પદીના ૧ લા ૨ જા=૩ જા ૪ થા પાદમાં અનુક્રમે ૭,૮,૭,૮ માત્રાઓ આવે છે, તેના બીજા ત્રીજા પાદનો વિપર્યય કરતાં એ પાદો ૭,૭,૮,૮ના બને, અને ત્યારે તે ચંપકકુસુમ અર્ધસમા ચતુષ્પદી બને. જુદાંજુદાં લક્ષણોવાળી બે ત્રણ કે ચાર ધ્રુવાના મિશ્રણથી સંકીર્ણ ચતુષ્પદી બને. ચારે ય પાદો સરખા હોય તો સર્વસમા ચતુષ્પદી થાય. તેના વિશેષ પ્રકારો:

ધ્રુવક: ૫+૪

શશાંકવદના: ૪+૪+૨

મારકૃતિ: ૪+૫+૨ અથવા ૪+૪+૩

મહાનુભાવા: ૬+૪+૨ અથવા ૪+૪+૪

અપ્સરોવિલસિત: ૬+૪+૩ અથવા ૪+૪+૫ અથવા ૫+૫+૩

ગન્ધોદકધારા: ૬+૪+૪ અથવા ૪+૪+૪+૨

પારણક: ૪+૪+૪+૩ અથવા ૬+૪+૫

પદ્ધડિકા: ૪+૪+૪+૪, પહેલાં જે પદ્ધતિનાં લક્ષણો આપેલાં છે તે અહીં નથી. એ આનું વિશેષ છે.

રગડાધ્રુવક: ૪+૪+૪+૫ અથવા ૬+૪+૪+૩

છઠ્ઠો અધ્યાય પૂરો થયો.

સાતમો અધ્યાય:

હવે દ્વિપદીઓનો વિષય લઈએ:

૧ કર્પૂર: ૨+૨+૪+૨+૨+લ+૨+૨+૪+૨+૨+લ+લ+લ એ પ્રમાણે કુલ માત્રા ૨૮ અને ૧૫ મી માત્રા પછી યતિ. આમાં બબ્બે દ્વિમાત્રો સાથે આવે છે ત્યાં ચતુર્માત્ર નથી રહ્યો તે જગણના નિષેધને માટે.

૨ કુંકુમ: ઉપરના જ લક્ષણમાં છેલ્લો એક લઘુ ઓછો હોય. આ બન્નેને માગધો ઉલ્લાલક કહે છે.

૩ લય: સા૧ ચતુર્માત્રો. કુલ ૨૮ માત્રા

૪ ભ્રમરપદ: ઉપર્યુક્ત લયમાં દશ અને આઠ માત્રા પછી યતિ આવે.

૫ ઉપભ્રમરપદ : ૬+૪+૪+૪+૪+૪+૨ તે સાથે ભ્રમર પ્રમાણે દશ અને આઠ માત્રા પછી યતિ. કુલ માત્રા ૨૮

૬ ગરુડપદ : ૪+૪+૪+૪+૪+૪+૫=૨૯

૭ ઉપગરુડપદ : ૬+૪+૪+૪+૪+૪+૩=૨૯

૮ હરિણીકુલ : ૪+૪+૪+૪+૪+૪+૪+૨=૩૦ અને ૧૨ અને ૮ માત્રાએ યતિ.

૯ ગીતિસમ : ઉપર્યુક્ત હરિણીકુલમાં દસ અને આઠ માત્રા પછી જો યતિ આવે તો, તે ગીતિ જેવું થવાથી તેને ગીતિસમ કહે છે.

૧૦ ભ્રમરરુત: ઉપર્યુક્ત યતિ કાયમ રહેતાં પાંચ ષટ્કલો આવતાં ભ્રમરરુત. કુલ માત્રા ૩૦

૧૧ હરિણીપદ: ૬+૪+૪+૪+૪+૪+૪=૩૦

૧૨ કમલાકર: ૬+૬+૬+૬+૪+૩=૩૧

૧૩ કુંકુમતિલકાવલી: ૪+૪+૪+૪+૪+૪+૪+૩=૩૧

૧૪-૧૫ રત્નકંઠિકા: કમલાકર અને કુંકુમતિલકાવલીમાં બાર અને આઠ માત્રા પછી યતિ આવતાં રત્નકંઠિકા. બન્ને છન્દો ઉપરથી આના બે પ્રકારો.

૧૬ શિખા: ૬+૪+૪+૪+૪+૪+૫=૩૧ અને ઉપર પ્રમાણે બાર અને આઠ માત્રાએ યતિ.

૧૭ છરુણિકા: ૪+૪+૪+૪+૪+૪+૪+૩=૩૧ અને દસ અને આઠ માત્રા પછી યતિ.

૧૮ સ્કન્ધકસમ: ૪+૪+૪+૪+૪+૪+૪+૪=૩૨ અને દસ અને આઠ માત્રા પછી યતિ.

૧૯ મૌક્તિકદામ ૪+૪+૪+૪+૪+૪+૪+૪=૩૨ અને બાર અને આઠ માત્રા પછી યતિ.

૨૦ નવકદલીપત્ર ૪+૪+૪+૪+૪+૪+૪+૪=૩૨ ચૌદ અને આઠ માત્રાએ યતિ. ઉપલા સ્કન્ધકસમ, મૌક્તિકદામ અને આમાં માત્ર યતિસ્થાનનો જ ભેદ છે.

૨૧ ઉપર કહેલા છેલ્લા ત્રણ છન્દો, જો એક ષટ્કલ ૭ ચતુષ્કલ એક દ્વિમાત્રથી કરવામાં આવે તો તેને છન્દનું શ્રીવાચક નામ એટલે કે સ્કન્ધકશ્રી, મૌક્તિકશ્રી અને નવકદલીશ્રી અપાય. તેમાં યતિ તેની તે રહે.

૨૨ આયામક: ૪+૪+૪+૪+૪+૪+૪+૫=૩૩

૨૩ કાંચીદામ: ઉપરના છન્દમાં દસ અને આઠ માત્રા પછી યતિ આવે.
૨૪ રસનાદામ: ઉપર્યુક્ત આયામકમાં બાર અને આઠ માત્રા પછી યતિ આવે.
૨૫ ચૂડામણિ: ઉપર્યુક્ત આયામકમાં ચૌદ અને દસ માત્રા પછી યતિ.
૨૬ ઉપર કહેલ છેલ્લા ચાર છન્દોની યતિ તે જ સ્થાને રાખીને, તેટલી જ માત્રાઓ ૬+૪+૪+૪+૪+૪+૪+૩ આવા ગણથી યોજવામાં આવે તો તે તે છન્દ ઉપાયામક, ઉપકાંચીદામ, ઉપરસનાદામ અને ઉપચૂડામણિ કહેવાય.

૨૭ સ્વમક: ૪+૪+૪+૪+૪+૪+૪+૪+૨=૩૪
૨૮ ભુજંગવિક્રાન્ત: ઉપરના છન્દમાં બાર અને આઠ માત્રા પછી યતિ આવે.
૨૯ તારાપ્લુવક: ઉપરના સ્વમકમાં ચૌદ અને આઠ માત્રા પછી યતિ.
૩૦ નવરંગક: ઉપરના સ્વમકમાં સોળ અને આઠ માત્રા પછી યતિ આવે તો.
૩૧ સ્થવિરાસનક: ઉપરનાં યતિસ્થાનો કાયમ રહીને ૬+૬+૬+૪+૪+૪+૪=૩૪ માત્રા ગણોની પંક્તિ થાય તો.
૩૨ સુભગ: ઉપરનાં યતિસ્થાનો કાયમ રાખીને પંક્તિ ૪+૪+૪+૪+૪+૪+૪+૬ (=૩૪) ગણોથી કરવી.
૩૩ પવનપ્લુવક: ૬+૪+૪+૪+૪+૬+૪+૨=૩૪ અને ચૌદ અને આઠ માત્રા પછી યતિ.
૩૪ કુમુદ: ૬+૪+૪+૬+૪+૪+૪+૨=૩૪ અને દસ અને આઠ માત્રા પછી યતિ.
૩૫ ભારાક્રાન્ત: ઉપરના કુમુદમાં બાર અને આઠ માત્રા પછી યતિ આવે તો.
૩૬ કન્દોટ્ટ: ૪+૪+૪+૪+૪+૪+૪+૪+૩=૩૫
૩૭ ભ્રમરદ્રુત: ૬+૬+૪+૪+૪+૮+૪+૩=૩૫ અને દસ અને આઠ માત્રા પછી યતિ.
૩૮ સુરક્રીડિત: ઉપરના ભ્રમરદ્રુતમાં બાર અને આઠ માત્રા પછી યતિ.
૩૯ સિંહવિક્રાન્ત: એ જ ભ્રમરદ્રુતમાં ચૌદ અને આઠ માત્રા પછી યતિ.
૪૦ કુંકુમકેસર: એ જ ભ્રમરદ્રુતમાં સોળ અને આઠ માત્રા પછી યતિ.
૪૧ બાલભુજંગમલલિત: ૪+૪+૪+૪+૪+૪+૪+૪+૪ નવ ચતુર્માત્ર એટલે કુલ ૩૬ માત્રા
૪૨ દ્વિપગન્ધર્વ: ૬+૬+૬+૪+૪+૪+૪+૨=૩૬ અને બાર અને આઠ માત્રા પછી યતિ.

૪૩ સંગીત : એ ઉપગન્ધર્વમાં ચૌદ અને આઠ માત્રા પછી યતિ.

૪૪ ઉપગીત : એ જ ઉપગન્ધર્વમાં સોળ અને આઠ માત્રા પછી યતિ.

૪૫ ગોન્દલ : ૪+૪+૪+૪+૪+૪+૪+૪+૫=૩૭

૪૬ રથ્યાવર્ણક : ૬+૪+૪+૪+૪+૪+૪+૪+૩=૩૭ અને બાર અને આઠ માત્રા પછી યતિ.

૪૭ ચચ્ચરી : ઉપરના રથ્યાવર્ણકમાં ચૌદ અને આઠ માત્રા પછી યતિ.

૪૮ અભિનવ : ઉપરના રથ્યાવર્ણકમાં સોળ અને આઠ માત્રા પછી યતિ.

૪૯ ચપલ : ૪+૪+૪+૪+૪+૪+૬+૪+૩=૩૭ અને સોળ અને આઠ માત્રા પછી યતિ.

૫૦ અમૃત : ૪+૪+૪+૪+૪+૪+૬+૪+૪=૩૮ અને સોળ અને આઠ માત્રા પછી યતિ.

૫૧ સિંહપદ : ૪+૪+૪+૪+૪+૪+૪+૪+૪+૨=૩૮ અને સોળ અને આઠ માત્રા પછી યતિ.

૫૨ દીર્ઘક : એ સિંહપદમાં ચૌદ અને આઠ માત્રા પછી યતિ.

૫૩ કુલકંઠીરુત : ૬+૪+૪+૪+૪+૪+૪+૪+૪=૩૮ અને ચૌદ અને આઠ માત્રા પછી યતિ.

૫૪ શતપત્ર : ૬+૬+૪+૪+૪+૪+૪+૪+૨=૩૮ ચૌદ અને આઠ માત્રા પછી યતિ.

૫૫ અતિદીર્ઘ : ૪+૪+૪+૪+૪+૪+૪+૪+૪+૩=૩૯ અને ચૌદ અને આઠ માત્રાએ યતિ.

૫૬ મત્તમાતંગવિજૃંભિત: ૬+૬+૪+૪+૪+૪+૪+૪+૩=૩૯ અને ચૌદ અને આઠ માત્રાએ યતિ.

૫૭ માલાધ્રુવક: ૪૦ કે ૪૧ કે ૪૨ માત્રા. આ રીતે દ્વિપદી ધ્રુવા ૬૪ પ્રકારની થાય.

હવે બીજા પ્રકારની દ્વિપદીઓ કહે છે :

૫૮ વિજયા : ૪. ૫૯ રેવકા : ૫. ૬૦ ગણદ્વિપદી: ૬.

૬૧ સ્વરદ્વિપદી: ૪+૩. ૬૨ અપ્સરા: ૫+૨

૬૩ વસુદ્વિપદી: ૮. ૬૪ કરિમકરભુજા: ૪+૪=૮

૬૫ ચન્દ્રલેખા ૪+૩+૨+૩=૮

૬૬ મદનવિલસિતા: ૫+૩=૮ ૬૭ જંભેટિકા: ૪+૫=૯

૬૮ લવલી : ૫+૪=૯. ૬૯. અમરપુરસુન્દરી: ૭+૨+૩+=૧૦

૭૦ કાંચનલેખા : ૬+૪=૧૦ ૭૧. ચારુ: ૫+૫+૧૦

૭૨ પુષ્પમાલા : ૩+૬+૩=૧૨ બીજું નામ તોમર. આ પ્રમાણે બીજી પણ ૩૦ માત્રા સુધીની સમજી લેવી. તેમનાં નામો પ્રસિદ્ધ ન હોવાથી અહીં કહી નથી. કહ્યું છે કે 'चतुर्मात्रादिकत्रिंशत्प्रान्तैरंह्रियुगैः पुनः । एकानेकैरन्तवर्णैर्यमके द्विपदीं विदुः ॥ ચાર માત્રાથી માંડીને ત્રીસ માત્રા સુધીનાં બે પદોથી, એક કે અનેક અન્તવર્ણના યમકો થતાં દ્વિપદી થાય છે.

આ શાસ્ત્રમાં જે છન્દ ન કહેવાયો હોય તેને ગાથાની સંજ્ઞા આપવી.
દ્વિપદીઓનો સાતમો અધ્યાય પૂરો થયો.

શુદ્ધિપત્ર

[માત્ર શુદ્ધ પાઠ જ આપેલો છે; સામાન્ય રીતે પૃષ્ટ અને પંક્તિ-સંખ્યા આપી છે, પણ જ્યાં અશુદ્ધ સ્થાન બતાવવા કોઈ બીજી રીત વધારે સરલ જણાઈ ત્યાં એમ કર્યું છે.]

પૃ.
૧૨ બીજો પારિગ્રાફ : 'અમૃતરસપચીસી'
૧૩ બીજું અવતરણ : કામભૂપાલભલ્લી;
૧૬ ટીપ : જિહ્વામૂલીય...ઉપધ્માનીય
૧૭ પં. ૮ वालगोपालं...रौद्राये नमो...
૧૮ પં. ૬ : ગોપ સુદામો.
૧૯ છેલ્લેથી બીજી પં. : સિંહવિલોકિત જણાય છે
૨૨ પ્રાકૃત અવતરણ : पिञ्छ...
,, ટીપ : અહીં ટીપો બે નથી પણ એક આખી સળંગ છે.
૨૩ છેલ્લેથી પં. ૪ : पिञ्छ
૨૬ ધઉલની કડી ૯૬માં : વિપ્ર વેદધ્વનિ
૩૦ ટીપનો શ્લોક : वृत्तं जाति...
૩૨ પં. ૪ 'અને' કાઢી નાંખવું
૩૭ દાલદાદાની બીજી ઉત્થાપનિકામાં પહેલી પ્રમાણે તાલચિહ્નો મૂકવાં.
૩૯ બીજું અવતરણ : પ્રતિષ્ઠાવાન...
૪૦ પં. ૭ : ગૌણ તાલ...
૪૩ આર્યાની ઉત્થા. પછી : અહીં છઠ્ઠું...
૪૬ ઉતારેલા પારિ. નીચે : પ. એ. આ. પૃ. ૩૫
૪૭ અપભ્રંશ અવતરણ પંક્તિ ૨ : सुत्तिया णिमीलि...
૪૮ પં. ૧૦ : પ્રયોગ મહાપુરાણમાં...
,, બીજું અપ૦ અવ૦ છેલ્લું ચરણ : वि संचलिउ

પૃષ્ઠ

૪૮ ત્રીજું અપ૦ અવ૰ બીજું ચરણ : ડંવ શબ્દ જુદો પાડવો.

,, પાનાને છેડે : કરકંડુ ચરિઉ

૫૩ ઉત્થાપનિકાની છેલ્લી પંક્તિ ... દાલગા $\frac{\text{એ}}{\text{ગા}}$

૫૭ છેલ્લેથી ૨જી : નિરર્થક

૫૮ છેલ્લી : काव्यालंकारसूत्रवृत्ति

૫૯ બીજી અને ત્રીજી પંક્તિ સળંગ જોઈએ

,, છેલ્લેથી ૮મી मुक्तकानामुपनिबन्धः

૬૦ પાના વચ્ચે જાડા અક્ષરો ન જોઈએ.

૬૩ છેલ્લેથી ૧૧મી : વટાયેલી કેડી

૬૪ નીચેની ફુટનોટ પૃ. ૬૫ ઉપર ચાલુ રહે છે.

૬૫ છેલ્લેથી બીજી : होन्ति तहअ घत्ताओ । पद्धडिआ गेअविहा

૬૭ છેલ્લેથી ચોથી લીટી નીચે પ્રમાણે જોઈએ:

... કામદા નથી એનું નિર્ણાયક લક્ષણ તો પ્લુતિબદ્ધ યતિ છે. કામદામાં પાંચ પાંચ અક્ષરે શબ્દાન્ત યતિ આવે છે, અને પાંચમો ગા ત્યાં ૭ માત્રાનો પ્લુત છે...આ પ્રમાણે શબ્દાન્ત યતિ પણ ઘણીવાર છન્દનું...

૬૭ પહેલા અપભ્રંશ અવતરણમાં બીજું ચરણ સપ્રાસાત્મક

બીજા ,, ,, ૧-૩-૪ ચરણો ,,

,, ,, ,, બીજા ચરણમાં पणेयणं

૬૮ પં. ૧૧ વિલંબનના રૂપની નથી.

૬૯ પં. ૧૪ : ૨૩ માત્રા કહી છે...

૭૧ પં. ૧૦ ...,પછી બબ્બે ચતુષ્કને યતિ,

,, છેલ્લેથી ૯ : સંધિઓની એટલે બત્રીસ માત્રાની

૭૨ સવૈયો એકત્રીસો, ઉત્થા૦માં પહેલા ચાર દાદા પછી યતિચિહ્ન

૭૩ મરહટ્ટા છંદની ઉત્થા૦માં ચોથા દાદા પછી યતિચિહ્ન

૭૩ છેલ્લેથી ૭ : વપરાઈ છે:

,, અપભ્રંશ અવતરણ બીજા ચરણમાં द्रुतविलम्बितपमात्र

૭૪ છેલ્લેથી ત્રીજી મ ને બદલે મા

૭૫ છેલ્લેથી ૬ અને ૮ લઘુસ્થાન-૧

૭૬ બીજા અપ૦ અવતરણ નીચે : એજન ૫-૬

પૃષ્ઠ

૭૭ પહેલા અપ° અવતરણ ચરણ ૧...गहयपवासो...विरहकलेसो

" " " " ૨...महिवइपुज्ज हज्जइ...

૭૮ પં. ૧૪ : પણ તેનું અંત્ય ચતુષ્કલ

" ત્રીજું અપ° અવતરણ ચરણ ૧ લું जयियसोक्ख

૮૨ પ્લવંગમની બીજી ઉત્થા°:...ગા૦લ ગા—

તેની નીચેની ઉત્થા° ...ભા૦ળ, જો—, રે—

૮૩ પં. ૧૧ : ૨૨મી ઉપર કેમ...

૮૬ છેલ્લેથી ૮ : ઉતારામાં એનાં બે આવર્તનો...

૮૭ પં. ૧૩ : ...ભ્રમણાં આવર્તનની...

૮૮ છેલ્લેથી ૭ : રચનાથી ભિન્ન તાલની...

૯૨ પં. ૮ લદાગાગાલ

" " ૯ લદાગાલદા

" ૧૦ દાલગલદા

છેલ્લું અપ° અવતરણ ૧લી પંક્તિ: ...तहिँ हुयइँ

છેલ્લો પારી°: ...રચનાની ઘણી વિકારી

૯૩ પં. ૨ : પ્રકારના

૯૩ પહેલી ઉત્થા° : દાદા દા— દાદા દાદા દાદા દાદા *

" ફુટનોટની ઉત્થા°માં પણ પહેલાં બે યતિસ્થાનો એ જ પ્રમાણે

૯૬ ૧લી અને ૩જી ઉત્થા°: દાદા દાદા ગાલ એમ ગાલ પછી યતિચિહ્ન

" ૨જીમાં દાદા દાદા દાલદા એ પ્રમાણે યતિચિહ્ન. પૃષ્ઠને અંતે નવો પારિગ્રાફ ઉમેરો :-

આ સોરઠા જેવી એક બીજી રચના પણ જોઈએ:—

सव्वरीयरि पइट्ठु महिकुरचोरेहिं पोमाइउ

भरहधरित्तिसिरीहि हरिपुप्फयंतु भवलोइउ ॥

મહાપુરાણ તૃતીય ખંડ ૮૬, ૧૧ પૃ. ૮૯

ઉત્થાપનિકા: દાદા દાદા ગાલ દાદા દાદા દાદા લલ

અહીં પૂર્વ યતિખંડ સોરઠાનો જ પૂર્વ યતિખંડ છે, ઉત્તરખંડમાં ત્રણ

પૃષ્ઠ

ચતુષ્કલો ઉપરાંત ચોથા ચતુષ્કલમાં બે લઘુ જ છે. આ અક્ષરખંડન-વ્યાપાર આગળ ચાલ્યાના વિશેષ દાખલા જોઈએ:—

૯૮ અપભ્રંશ અ૧° બીજું ચરણ...वग्गणरविंदु...

,, છેલ્લેથી ૫ चतुर्मात्रपंचमात्रद्विमात्राः ।

૯૯ ૧ : ખરી રીતે આ તં जिण° રચના રણ...

,, ૧૬ : તો વચમાં ઝોક

,, ૧૯ : તરફ માત્રાઓ

૧૦૦ ૯ અશુદ્ધ: વળાવતી; શુદ્ધ: પદ્માવતી

૧૦૧ છેલ્લેથી ૧૩ : અલિલ્લહ (અરિલ્લ કે અડિલ્લા)

૧૦૨ છેલ્લેથી ૫ : પૃ. ૬૫ એ ઉપરના અવતરણ નીચે મૂકવાનું.

૧૦૪ ૨૦ : ખંડયં તે ખંજક

,, છેલ્લેથી ૭ : દર્શાવે છે (જુઓ પરિશિષ્ટ)...

૧૦૫ ૯–૧૦ : ચાર માત્રાથી માંડીને ત્રીસ માત્રા સુધીનાં ચરણયુગલો,

૧૦૬ ૮ : ચૂલિકા પૈશાચી

,, છેલ્લેથી ૨ : આર્યાનો જ...

૧૦૭ ૭ : તે અર્થમાં આ પણ...

,, ૧૪ : એની અપેક્ષાએ જેને......

,, છેલ્લેથી ૧૦ : બોલવાનું કહી

૧૦૮ ઉત્થા° ૧લી : દાદા દાદા દાદા દાદા ... ...

૧૦૯ ૧૬ : અક્ષરમાત્રાખંડનથી

,, છેલ્લેથી ૫ : यस्यकस्यचिद्गाने चगणत्रयं द्विमात्रश्च पादे

,, છેડે पहु तुह वेरि भरगिण गय, निच्चु वि निवसहिं जिन्व ससय ।
घणकंटयदुसंचरगि, तहिं झंबडइ करीरवणि

૧૧૧ ૭ : તેની શબ્દાન્ત

૧૧૨ ૭ : સાર્ધ, દ્વિરષ્ટ કે...

૧૧૩ અપભ્રંશ અ૧° : मणुराइयरयहह' ... ...
विरहविमइरदइ' मुणहु विमुदइ' रसिदइ एवसंजोदयरो ॥

,, ડોમેળક: દા દાદા દાદા' દાદા દાદા' દાદા ... ...

૧૧૪ ૧૦ : પાદાન્તે

પૃષ્ઠ
૧૧૬ રફ્ધફ્ : પહેલી પંક્તિ : ...समरूम्रा
,, છેલ્લેથી બીજું અપ° અવ° : ... ... फुलिंग निम्मरो
... ... निरंतर म्काल ... ...
૧૧૮ બીજું અપ° અવ° : ... इक्रिण वि सहि दे हया
,, છેલ્લેથી ૬ : બે ગુરુ આવે...
૧૧૨ છેલ્લેથી ૧૬ : वा। आसां ...
૧૨૩ છેલ્લેથી ૩ : ૩ नच्चमा, गामायं, दपत्त, हि।
૧૨૪ ૧લું અપ° અવ° : ૪ ... वहइ
,, ૨જું ,, ,, मत्तको
૧૨૫ છેલ્લેથી ૮ : એકી પાદોનું
૧૨૫ છેલ્લેથી ૭ : પહેલા પાદને બાદ રાખી
૧૨૭ ઉત્થાપનિકા : દાદા દાદા દાદા.........
દાદા દાદા લ લ લ દાલદાલદા......
૧૨૮ ૧૫ : खणवे,मु चउमु,......
૧૩૩ છેલ્લેથી ૧૨ : ... બીજી તરફથી...
૧૩૪ છેલ્લેથી ૧૦ : '" અથ વાત...
,, છેલ્લી : આવેલો જણાય છે.
૧૩૮ ૧૨ : ...એ દોહરા પણ...
૧૩૯ ટીપમાં છેલ્લે ઉમેરો : તા. ક. હમણાં પ્રો. ભાયાણીએ "ગુજરાતમાં સંગીતનું પુનરુજ્જીવન' (નવજીવન પ્રકાશન) ના પૃ. ૩૨૫ ઉપર નપુંસક રાગોની ગણનામાં 'સાવેરી' નો ઉલ્લેખ છે તે તરફ મારું ધ્યાન ખેંચ્યું. આ જ 'સામેરી' હોય ?
૧૪૪ ૭ : એની પહેલાં કે પછી આવતી
૧૪૯ બીજી ઉત્થા૦ : દાદાલદા લલગાલ-
૧૬૩ છેલ્લેથી ૨ : "અડા પૂરી ખીલી ચંદા' વાળી રચના અને
૧૭૭ છેલ્લેથી ૬ : આપણે પાંચમા પ્રકરણમાં...
૧૭૯ ૧લું અવ૦ ૧લી પંક્તિ...પાય પણમેવિ
૧૮૫ ૧૫ : આ ઉલ્લાલથી
૧૮૬ ૨ : ...ભાટ ચારણી...

પૃષ્ઠ

૧૮૯ ૬ : ... પ્રાસબદ્ધ છઠ્ઠી તેમ...

૧૯૨ છેલ્લેથી ૧૧ : વિરામની યતિ

૧૯૩ અવતરણ છેલ્લી ૨ : એ] દાસ રાજે......

... ... વાળું વહી જાય છે.

૧૯૪ ૯ : એ ત્રિતાલ...

૨૧૫ છેલ્લી : ધ્રુવની બે લીટીઓ

૨૨૩ છેલ્લેથી ૬ : બીજીને ગરબી કહેલ છે.

૨૨૬ પ્રકરણ ૯ માં કોઈ જગાએ જાતિછંદના અર્થમાં છંદ શબ્દ વપ-
રાયો છે. જેમકે

૨૨૯ ૪ : આ પણ જાતિછંદ

,, ૧૦ : જાતિછંદ અને તેની દેશી

૨૩૦ ૫ : જાતિછંદમાંથી દેશીમાં જતાં.
એ જ પ્રમાણે પૃ. ૨૩૧, ૨૩૪ વગેરેમાં.

૨૩૦ છેલ્લેથી ૬ : ......માત્ર ચોથીના

૨૩૧ છેલ્લેથી ૮ : સહેલાઈથી ત્રિકલોમાં

૨૩૨ બીજો સંધિન્યાસ : રાધેં], રૂપાળી ર;સીલોં તારોં; આંખડી˘; જો˘
જોડોં] કૃષ્ણ સ;માન છબી; ફાંકડી˘; જો˘

૨૩૪ છેલ્લો સંધિન્યાસ બીજી પંક્તિ : ......ભાળોં છોં તે;

૨૩૭ સંધિન્યાસ : ......જે—છે;

૨૩૯ ૧ : ના˘ચે સ,મી˘પે સૂ,તી˘હતી,—˘મૃદુ શ,ય્યા˘માં–, જે –દે,

,, ૫ : તેને દાલદાદા કહી...

૨૪૧ બીજું અવતરણ : રે ... ઓ ધવ જી —
લ દા દા દા લ દા દા દા

,, ૧૮ : એ જ ઢાળની છે.

૨૪૨ પ્રારંભ : સ ચ રા ચ રે છ વા ઈ રે......ગ ગ ને આ જ
લ દા દા દા લ દા દા દા લ દા દા દા લ દા દા દા

,, છેલ્લેથી ૧૦ : પહેલો અક્ષર ક્યાંક ગુરુ

૨૪૩ અવતરણ પહેલાં : આવી રીતે : અવતરણ પછીનો 'રીતે' કાઢી
નાખવો.

પૃષ્ઠ

૨૪૭ છેલ્લી બે ખંડિત પંક્તિઓ કાઢી નાખવી.

૨૫૦ ૪...જો રે જી

૨૫૩ ત્રીજી પછી ઉમેરો : શ્યામ°

છેલ્લેથી ૮–૯ પંક્તિ : બે પંક્તિ ચચ્ચાર ચતુષ્કલોની પ્રાસબદ્ધ આવે છે, તે જાણે ઉચ્ચતર સ્વરે ગવાતી ત્રીજી પંક્તિ સુધી જવાનાં બે પગથિયાં જેવી છે. ત્રીજી પંક્તિ...

૨૬૮ ૧૦ : તરીકે જ ગવાતી

૨૭૬ છેલ્લેથી ૫ : ...એ આવે છે એટલોજ ફરક.

૨૮૪ પહેલો સંધિન્યાસ : અવિ]નાશી...

શ્રી] ધર્મ ભક્તિ-સુત; રે ⌣ જ, માહ્રું;

૨_૭ સંધિન્યાસ. બીજી પંક્તિ : ...વા આ—; વુ...ર,

૨૯૫ ૧૭: ચોથાની છેલ્લી ચાર

૩૦૦ ૧૫: ઘેલી કહી...

૩૦૧ ૩ : આવ્યા જ્યાં અવિનાશ...

૩૦૮ ૧૦ : એમાં સંભાળ જો-રે-

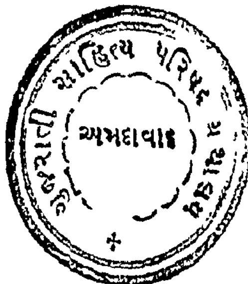
૩૩૩ છેલ્લેથી ૨ : વાગ્ગેયકારોના

૩૪૨ ૧ : બેકી પંક્તિ સાથે

૩૫૧ છેલ્લેથી ૬ : उत्साहहेलावदनादिलायै

,, ૫ धवलव्याजात्

શબ્દસૂચિ


ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ
અમદાવાદ